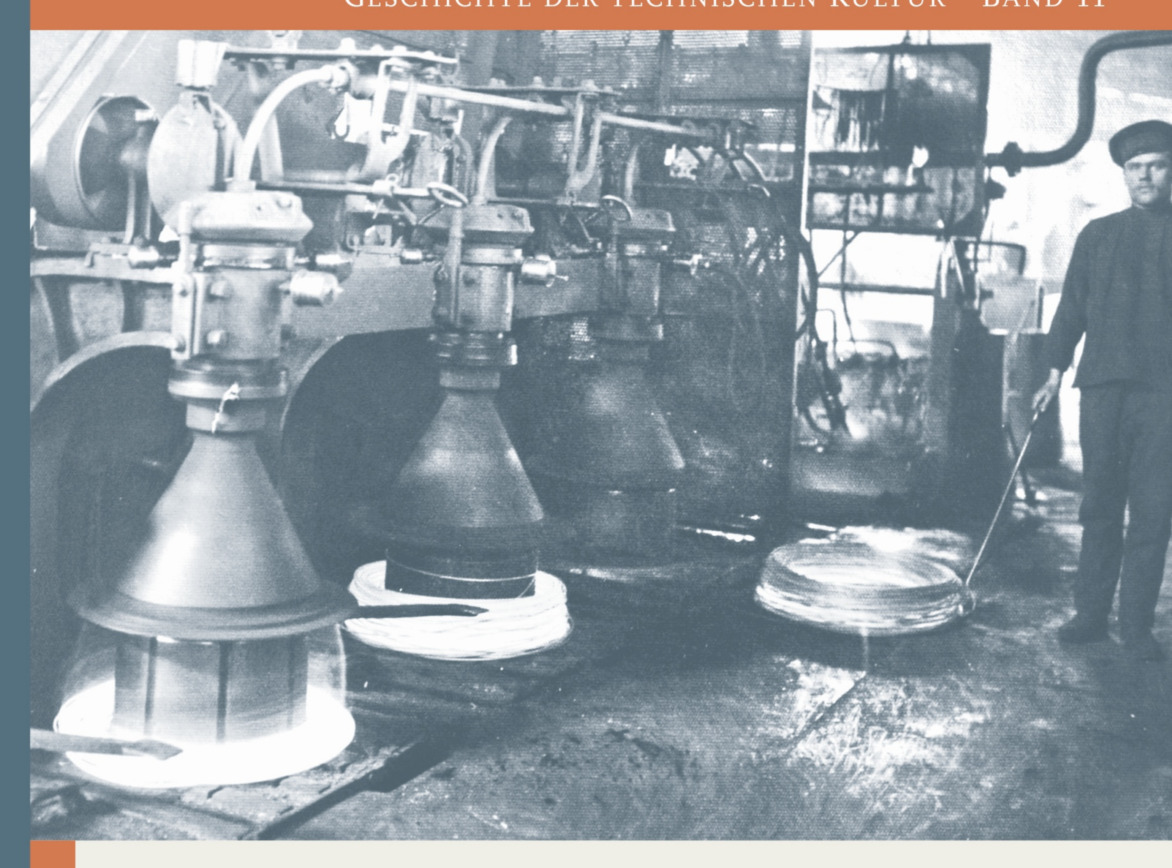
Geschichte der technischen Kultur · Band 11



Lenka Fehrenbach

Bildfabriken

Industrie und Fotografie im Zarenreich (1860–1917)

Ferdinand Schöningh

Bildfabriken

Geschichte der technischen Kultur

Herausgegeben von

Klaus Gestwa, Martina Heßler, Dirk van Laak und Helmuth Trischler

Band 11

Lenka Fehrenbach

Bildfabriken

Industrie und Fotografie im Zarenreich (1860–1917)

Ferdinand Schöningh

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



DOI: https://doi.org/10.30965/9783657703081

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Internet: www.shoeningh.de

Coverabbildung: o. A., o. T., in: Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Monarchen und Zaren Nikolaj Aleksandrovič. Alleruntertänigst von der Aktiengesellschaft des Brjansker Schienenwalzwerks, eisenschaffenden und mechanischen Betriebs. Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit Monarch und Zar im Aleksandrovsker Južno-Rossijsker Betrieb der Brjansker Gesellschaft in Ekaterinoslav, am 31. Januar 1915 (Ego Imperatorskomu Veličestvu gosudarju Imperatoru Nikolaju Aleksandroviču. Vsepodannejše ot akcionernago o-va Brjanskago rel'soproklatnago, železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda. Prebyvanie ego Imperatorskago Veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovkom južno-rossijskom zavod Brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda), Moskva 1915, S. 55 sowie: RTO-Orgametalla, Mosoblit 2-XII (Hrsg.): Drahthaspel (Motovila), Moskva, 1932.

Covergestaltung: Nora Krull, Bielefeld
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2629-9151
ISBN 978-3-506-70308-8 (hardback)
ISBN 978-3-657-70308-1 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

Auf meiner im Frühjahr 2012 begonnenen und nun abgeschlossenen akademischen Reise durch die bislang historiographisch kaum erforschten Bilderwelten der vorrevolutionären russischen Industriefotografie begleiteten mich viele Kolleginnen und Kollegen sowie Freundinnen und Freunde, die alle auf ihre Art und Weise dazu beigetragen haben, dass meine Dissertation an der Universität Basel und schließlich dieses Buch entstanden sind.

Ein großer Dank geht an meine beiden Betreuer Frithjof Benjamin Schenk und Klaus Gestwa, die mich während der Doktorarbeit tatkräftig unterstützt haben und mir mit ihrem profunden Wissen der Sozial-, Kultur- und Technikgeschichte des Russischen Reichs stets zur Seite standen. Sie ließen mir viele Freiheiten, meine eigenen Ideen zu entwickeln und umzusetzen, und forderten mich gleichzeitig heraus, mich nicht mit ersten Interpretationen zufrieden zu geben. Weitere wertvolle Impulse erhielt ich von Jan Plamper während eines neunmonatigen Forschungsaufenthalts am Goldsmiths College der University of London. Er ermunterte mich, bei meinen Analysen noch genauer hinzusehen und die Fotografien noch stärker ins Zentrum der Interpretation zu rücken. Elena Višlenkova und Nikolaus Katzer unterstützten mich bei meiner letzten Archivreise nach Moskau und St. Petersburg, während der ich meinen Quellenkorpus vervollständigen konnte.

Die zahlreichen Fotografien, Postkarten, Illustrierten Zeitschriften und Bildbände, die als Quellen Eingang in die Arbeit gefunden haben, hätte ich unmöglich allein zusammentragen können. Stellvertretend für all diejenigen, die mir in Archiven, Bibliotheken und Museen halfen, bedanke ich mich bei Anna Larina, die mir in der Leninka Bildbestände zugänglich machte, die in den öffentlich einsehbaren Katalogen nicht verzeichnet sind. Elena Barchatova unterstützte mich in St. Petersburg bei Recherchen in der Publička. Im Historischen Stadtmuseum St. Petersburgs klickte sich Ljudmila Petrova für mich geduldig durch hunderte digitalisierte Postkarten. Natalija Berestovaja und Marina Borisova aus Tula stehen stellvertretend für alle Archivmitarbeiterinnen und -mitarbeiter, die mir Hinweise gaben, welche Akten möglicherweise noch für mich interessant sein könnten. Ekaterina Byčkova aus Koloman war eine derjenigen wissenschaftlichen Leiterinnen von Fabrikmuseen, die verantwortlich dafür sind, dass neben staatlichen Archiven und Bibliotheken auch private Unternehmenssammlungen zu den wichtigsten Quellenfundorten meiner Arbeit wurden.

Weiter hatte ich das große Glück, dass für mich viele Scans von Fotografien unentgeltlich angefertigt wurden. Hier gilt mein Dank insbesondere Maria Karpivenceva, Michael Frings und Wilhelm Lessing. Boris Kolonickij wies mich auf wichtige Quellen zum Verhältnis vom Zaren zur Industrie während des Ersten Weltkrieg hin und Jochen Haeusler bin ich dankbar, dass ich durch seine Fürsprache Zugang zu weiteren Sammlungen russischer Industriefotografien erhalten habe. Schließlich bedanke ich mich bei allen Institutionen, die mir das Recht gaben, Abbildungen aus ihren Beständen zu verwenden und in dieser Arbeit zu publizieren.

Im Rahmen von Kolloquien und Konferenzen in Deutschland, Russland, Großbritannien und der Schweiz stellte ich Kolleginnen und Kollegen aus den Geschichts- und Kulturwissenschaften erste Ergebnisse meiner Forschungen vor und profitierte von deren Fragen und Ideen. Mein besonderer Dank geht stellvertretend an Elizabeth Edwards und Martina Baleva. Auch außerhalb fester Veranstaltungsformate hatte ich viele Möglichkeiten, mich inhaltlich auszutauschen und danke hierfür insbesondere Nadežda Krylova, Laura Elias, Olga Annanurova, Jennifer Keating und Noeme Santana, die alle zur (russischen) Fotografiegeschichte forsch(t)en.

Bei der Publikation zweier Aufsätze, in denen ich Grundideen dreier Kapitel vorstellen konnte, profitierte ich maßgeblich von der Kritik und den Anregungen von Isabelle de Keghel, Andreas Renner, Anton Holzer, Irene Ziehe und Ulrich Hägele. Weiter danke ich Céline Assegond, David Fisher, Nicolas Pierrot und Christopher Stolarski dafür, dass sie mir die unpublizierten Manuskripte ihrer Dissertationen zur Verfügung stellten.

Die nun vorliegende Form des Textes verdanke ich auch meinen Korrekturleserinnen und -lesern: allen voran Elisabeth Häge und ihrem unermüdlichen Einsatz sowie ihrem lektorisch geschulten Blick; außerdem Gitta Rheinhardt-Fehrenbach, Laura Elias, Charlotte Henze, Bianca Hönig, Katharina Kucher, Dietrich Beyrau und Philipp Fehrenbach. Sie haben nicht nur meine Arbeit sprachlich und orthografisch korrigiert, sondern mich auch auf viele Ideen für die inhaltliche Überarbeitung der Kapitel gebracht. Die Landkarte, auf der die Postkartenmotive verzeichnet sind, hat Eric Losang erstellt, dem für die freundliche und unkomplizierte Zusammenarbeit gedankt sei. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Ferdinand Schöningh Verlags brachten das Manuskript schließlich in die Form dieses Buches. Stellvertretend danke ich Diethard Sawicki für die angenehme Zusammenarbeit.

Maßgeblich zum Entstehen der Arbeit trug die finanzielle Unterstützung der Volkswagen Stiftung, des Schweizerischen Nationalfonds und des Forschungsfonds der Universität Basel bei, die es mir ermöglichte, mich voll auf meine Doktorarbeit zu konzentrieren. Weiter gilt mein Dank dem Deutschen

Historischen Institut Moskau, dem Reisefonds der Universität Basel und der Basel Graduate School of History. Diese Einrichtungen übernahmen Kosten für Kopien, Reproduktionen und Publikationsrechte von Fotografien und ermöglichten mir zahlreiche Archivreisen. Schließlich war der Druck dieses Buches und die Erstellung der Open-Access-Publikation nur duch die großzügige finanzielle Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung möglich.

Ich hätte diese Arbeit nicht abschließen können, wenn mich nicht zahlreiche Freundinnen und Freunde über die inhaltliche Auseinandersetzung mit der russischen Fabrikfotografie hinaus unterstützt hätten. Besonders wichtig waren für mich Carla Cordin, Sandrine Mayoraz, Davina Benkert, Rhea Rieben, Céline Angehrn und Urs Dippon. Ohne meine Kolleginnen und Kollegen in der Kanonengasse und am Lehrstuhl für Osteuropäische Geschichte in Basel hätte ich manche Durststrecke sicher weniger gut gemeistert. Ganz herzlich danke ich meinen Eltern für ihre Unterstützung während des Studiums und der Dissertation. Für ihr besonderes Engagement, ihre Geduld und ihre Zeit bin ich meiner Mutter dankbar, die für mich tippte, als ich aufgrund einer Sehnenscheidenentzündung zwischenzeitlich nicht mehr am Rechner arbeiten konnte. Und schließlich geht mein Dank an Nicolas, der sich immer wieder geduldig mit meinen Ideen zur Industriefotografie auseinandersetzte und von dessen Hilfe und Einsatz die Arbeit auf zahlreichen Ebenen profitiert hat. Er freut sich genauso wie ich, dass wir dieses Buch endlich gemeinsam ins Regal stellen können.

Basel, Sommer 2019

KAPITEL 1

Industrielle Bildwelten im späten Zarenreich – Einleitung

Im ausgehenden 19. Jahrhundert veränderten sich die Silhouetten russischer Städte. Hatten bisher besonders Türme und goldene Kuppeln orthodoxer Kirchen die Aufmerksamkeit von Einheimischen und Reisenden auf sich gezogen, bekamen sie jetzt Konkurrenz von profanen Bauwerken der industriellen Entwicklung des späten Zarenreichs. Fabrikbauten entwickelten sich zum festen Bestandteil urbaner Zentren und Gewerbedörfern. Hohe Fassaden und kastenartige Baukörper überragten kleinere Sakralbauten und ihre rauchenden Schornsteine dominierten um die Jahrhundertwende vielerorts die Stadtbilder.[1] Die neuen Gebäude aus Backstein, Glas und Stahl waren Manifestationen eines gesellschaftlichen Wandels, der gerade in den Städten des Zarenreichs unübersehbare Spuren hinterlassen hatte. Dokumentiert wurden diese Veränderungen im Russischen Reich mit dem damals fortschrittlichsten Bildmedium, der Fotografie.[2]

Die neuen Bilder schienen wie gemacht für Abbildungen von Maschinen und Fabrikanlagen, waren sie doch selbst das Ergebnis eines technischen Verfahrens.[3] Der menschliche Einfluss auf die Bildgestaltung schien marginal zu sein, allein das chemische Verfahren ließ die neuen Aufnahmen entstehen, so eine weit verbreitete Annahme. Beim *Ersten Kongress der russischen Vertreter der Photographie* äußerte ein Teilnehmer: „Die Photographie erfordert keine besonderen Talente, und für die gesamte Lichtbildkunst ist der einzige

1 Karl Schlögel: Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne, Petersburg 1909–1921, Berlin 1988, S. 30–49; vergleichsweise zu anderen Regionen Europas: Friedrich Lenger: Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850, München 2013, S. 51–54, 179–188; Dorothy and Alan Shelston: The Industrial City, 1820–1870, Basingstoke 1990, S. 1–14; Detlev Vonde: Revier der großen Dörfer. Industrialisierung und Stadtentwicklung im Ruhrgebiet, Hagen 1989.

2 Bernd Stiegler: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001; Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996; Wilfried Weigand (Hrsg.): Frühzeit der Photographie. 1826–1890, Frankfurt a. M. 1980; Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009, S. 76–80.

3 Gerhard Paul: Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen 2016, S. 23–26.

DOI:10.30965/9783657703081_002

Künstler die Sonne.“[4] Diese Ansicht rief in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Fotografen[5] und Künstlern Diskussionen darüber hervor, ob es sich bei Fotografen um Künstler handle oder um gewöhnliche Handwerker.[6] Die fotografischen Aufnahmen gäben nur eine Masse an Details wieder. Sie seien jedoch nicht in der Lage, die Atmosphäre eines Orts oder den Charakter eines Menschen einzufangen, so die Kritiker. Gerade diese Detailgenauigkeit machte die Fotografien jedoch für Industrielle[7] interessant, denn in den Werkshallen ihrer Unternehmen reihte sich eine unübersehbare Zahl von kleinen und großen Maschinen aneinander. Maler und Grafiker waren kaum in der Lage, dieses unübersichtliche Gewirr aus Treibriemen und Rädern, Zylindern und Achsen überzeugend wiederzugeben. Das neue visuelle Medium der Fotografie bildete die industriellen Anlagen hingegen scheinbar mühelos ab.[8] Gleichzeitig waren Fotografien aufgrund des von Henry Fox Talbot (1800–1877)

4 Zitiert nach: Elena Valentinovna Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 7–36, S. 27. Diese Diskussion führten Intellektuelle in ganz Europa. Zu den Standpunkten prominenter Wortführer ein Überblick bei: Peter Geimer: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009, S. 170–191.

5 Männliche Formulierungen schließen, wenn nicht speziell gekennzeichnet, die weibliche Form mit ein.

6 David Elliot: The Photograph in Russia. Icon of a New Age, in: ders. (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 11–22, S. 12; Elena Valentinovna Barchatova: Pictoralism. Photography as Art, in: David Elliott (Hrsg.): Russische Photographie 1840–1940, Berlin 1993, S. 51–60, S. 51, 54; Valerij Timofeevič Stigneev: Vek fotografii, 1894–1994, Bd. 1. Očerki istorii otečestvennoj fotografii, Moskva 2007, S. 19, 21; Jens Jäger: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860, Opladen 1996, S. 141; Céline Assegond: La photographie du travail. Chantiers, usines et mines (1850–1915), Analyse des modalités de représentation, Mémoire de recherche approfondie (3e cycle), Histoire de la photographie, Soutenu le 25 juin 2012, École du Louvre, S. 45.

7 In der vorliegenden Arbeit ist immer wieder von „Industriellen“, „Fabrikbesitzern“ oder „Unternehmern“ die Rede. Mit Blick auf die Verwendung von Fotografien beziehen sich die entsprechenden Aussagen auf diejenigen Akteure, von deren Fabriken Fotografien überliefert sind; Handwerksbetriebe und kleine Fabriken werden daher ausgeklammert. Möglicherweise könnte es lohnenswert sein, in weiterführenden Studien unterschiedliche Gruppen von Unternehmern genauer zu untersuchen.

8 Timm Starl bezeichnet die Konzentration auf Details als Charakteristik einer neuen Sichtweise, die sich in den 1890er Jahren in Europa ausbildete. Timm Starl: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 93.

entwickelten Negativ-Positiv-Verfahrens reproduzierbar und ließen sich in großer Zahl herstellen:[9] sie waren somit selbst Teil der Industrialisierung.[10]

Im heutigen Zeitalter der Smartphones sind Fotografien allgegenwärtig und verbreiteter denn je. Neben privaten Schnappschüssen oder Pressebildern konsumieren wir täglich unzählige Werbefotografien von Unternehmen. Die vorliegende Arbeit widmet sich einer Frühform dieser Fotografie. Neben Reklameaufnahmen wird der gesamte Bereich des Zusammenspiels der damals neuen Bilder und der russischen Industrie im langen 19. Jahrhundert in den Blick genommen. Es wird untersucht, auf welche Weise die Fotografie Betriebe im Zarenreich beeinflusste und wie Akteure der Industrialisierung die neuen Bilder für ihre Interessen einsetzten. In der Arbeit wird weiter die Darstellung von Fabriken analysiert und gefragt, wie sich der Blick durch die Kamera auf Industrieanlagen bis zur Oktoberrevolution 1917 veränderte. Quellengrundlage hierfür sind einzelne Fotografien und Abzüge, Alben sowie Festschriften aus Firmenarchiven, illustrierte Zeitschriften und Postkarten. Die Arbeit fragt, welchen Blick die Bildwelten des Zarenreichs auf Fabriken und Industrieanlagen warfen und wie er sich je nach Medium unterschied.

Bildquellen spielen gerade für die Geschichte des Zarenreichs eine wichtige Rolle, weil große Teile der Bevölkerung weder lesen noch schreiben konnten. Insbesondere in ländlichen Gebieten waren noch in den 1910er Jahren knapp drei Viertel der russischen Bevölkerung Analphabeten.[11] Was die Betrachter der Fotografien genau sahen und welchen Eindruck die Bilder bei ihnen hinterließen, ist schwer zu sagen, denn es sind keine russischen Memoiren bekannt, deren Autoren sich zu Fabrikfotografien äußern.[12] Auch Monica Rüthers weist

9 Zur Reproduzierbarkeit der Fotografie: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 435–508, S. 441–446.

10 Reinhard Matz: Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets, Essen 1987, S. 13.

11 In den urbanen Zentren konnten deutlich mehr Menschen lesen und schreiben, um die Jahrhundertwende konnten ca. 70 Prozent der männlichen Bevölkerung lesen. Jeffrey Brooks: When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917, Princeton 1985, S. 4.

12 Auseinandersetzungen und Diskussionen über die Standpunktgebundenheit und Relativität historischer Realitäten sind schon lange Teil der Geschichtswissenschaft. Zu dieser Tradition beispielsweise: Dieter Langewiesche: Erinnerungsgeschichte und Geschichtsnormierung, in: Niklaus Buschmann; Ute Planert (Hrsg.); Dieter Langewiesche: Zeitwende. Geschichtsdenken heute, Göttingen 2008, S. 21–40, S. 31; Otto Gerhard Oexle: „Wirklichkeit" – „Krise der Wirklichkeit" – „Neue Wirklichkeit". Deutungsmuster und Paradigmenkämpfe in der deutschen Wissenschaft vor und nach 1933, in: Andrea von Hülsen-Esch; Bernhard Jussen; Frank Rexroth (Hrsg.); Otto Gerhard Oexle: Die Wirklichkeit und das

auf die Schwierigkeiten hin, „vergangene Sehgewohnheiten, Sichtweisen und die Evolution innerer Bilder zu rekonstruieren"[13].

Mittels Bildanalysen, die verschiedene Medien und Bildkorpora vergleichen, können jedoch Hypothesen aufgestellt werden, welche Nachrichten den unterschiedlichen Rezipienten vermittelt werden sollten. Wiederkehrende Motive, Perspektiven oder Bildnarrative lassen in Verbindung mit Kontextinformationen anderer Quellen Rückschlüsse darauf zu, welche Wirkung entsprechende Fotografien gehabt haben könnten.[14]

1.1 Die Fabrik als Leitmotiv der russischen Industrialisierung

Die russische Wirtschaft war im Vergleich zu Westeuropa erst relativ spät auf den Zug der Industrialisierung aufgesprungen. Große gesellschaftliche Veränderungen vollzogen sich im Russischen Reich somit erst im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und damit zur selben Zeit, in der sich die Fotografie dort etablierte. Der parallele Verlauf beider Entwicklungen unterscheidet die Situation im Zarenreich von anderen westeuropäischen Staaten mit einer zu dieser Zeit bereits stark entwickelten Industrie. Das russische Beispiel eignet sich daher besonders, um die Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Fabriken genauer unter die historiografische Lupe zu nehmen.

Im Fokus der Arbeit steht die Fabrik als Symbol für ein neues, kapitalistisches Wirtschaftssystem.[15] Gleichzeitig waren Fabriken Sinnbild einer veränderten Lebens- und Arbeitsweise, die im Kontrast zum ländlichen Milieu stand, das das Zarenreich prägte und aus dem die meisten Arbeiter stammten.[16] In

---

Wissen. Mittelalterforschung, historische Kulturwissenschaft, Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis, Göttingen 2011, S. 786–807, S. 794–801.

13 Monica Rüthers: Moskau bauen von Lenin bis Chruščev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag, Wien, Köln, Weimar 2007, S. 57.

14 Vor den einzelnen Kapiteln wird jeweils genauer auf die im Folgenden angewandte Methode und deren Erkenntnisgewinn eingegangen.

15 Gillian Darlay: Factory, London 2003, S. 157; Rudolf Boch: Fabriken, in: Pim den Boer u. a. (Hrsg.): Europäische Erinnerungsorte, Bd. 2. Das Haus Europa, München 2012, S. 535–542, S. 536.

16 Carsten Goehrke: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 2. Auf dem Weg in die Moderne, Zürich 2003, S. 324–332. Im Zarenreich war die Arbeiterschaft bis zur Oktoberrevolution sehr klein, Schätzungen zufolge waren 1917 noch zwischen 80 und 90 Prozent der Bevölkerung Bauern. Viele Fabrikarbeiter zogen zwar in die industriellen Zentren, hielten jedoch gleichzeitig eine enge Verbindung zu ihrem dörflichen Herkunftsort aufrecht, so dass sie sowohl urbane wie rurale Elemente und Lebensweisen vereinten.

den Werkshallen machten Menschen geballt Erfahrungen,[17] die typisch für die Industrialisierung waren: Sie erlebten in konzentrierter Form eine Beschleunigung von Arbeitsabläufen, sie erfuhren am eigenen Körper, was die Anpassung des Menschen an eine Maschine bedeutete und sie waren mit einer bislang unbekannten Lärmbelastung konfrontiert.[18]

Fabrikfotografien sind auf mehreren Ebenen besonders geeignet, um wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen zu untersuchen. Zum einen entstanden die Bilder mithilfe einer neuen technischen Apparatur, der Kamera.[19] Ihre Produkte, die fotografischen Aufnahmen, waren damals die fortschrittlichsten statischen Abbildungen. Zum anderen zeigen die Fabrikfotografien den Inbegriff des wirtschaftlichen Fortschritts: Maschinen, Produktionsanlagen, rauchende Schornsteine und industriell gefertigte Produkte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts existierten im Zarenreich sehr unterschiedliche Vorstellungen darüber, welchen politischen und

---

David Moon: Peasants and Agriculture, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 369–393, S. 374. Zu dieser Thematik auch: Reginald E. Zelnik: The Peasant and the Factory, in: Wayne S. Vucinich (Hrsg.): The Peasant in Nineteenth-Century Russia, Stanford 1968, S. 158–190; David Moon: The Russian Peasantry, 1600–1930. The World the Peasants Made, London, New York 1999; Robert E. Johnson: Peasant and Proletarian. The Working Class of Moscow in the Late Nineteenth Century, New Brunswick 1979; Barbara A. Engel: Between the Fields and the City. Women, Work, and Family in Russia, 1861–1914, Cambridge 1994.

17 Der Begriff der Erfahrung beinhaltet das Durchleben und Deuten einer Situation oder Realität. Ute Daniel: Der Krieg der Frauen, 1914–1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland, in: Gerhard Hirschfeld; Gerd Krumeich; Irina Renz (Hrsg.): „Keiner fühlt sich mehr als Mensch …“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs, Essen 1997, S. 131–149, S. 131–132. Eine Fotografie stellt die visuelle Reduktion einer mehrdimensionalen Realität auf eine zweidimensionale Abbildung dar. Weil das Betrachten einer Fotografie somit nicht mit dem Durchleben der abgebildeten Situation gleichgesetzt werden kann, wird mit Blick auf die Wirkung von Fotografien der Begriff Erfahrung in dieser Arbeit nicht verwendet. Zur Definition von Erfahrung auch: Nikolaus Buschmann; Horst Carl: Zugänge zur Erfahrung des Krieges. Forschung, Theorie, Fragestellung, in: dies. (Hrsg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn u. a. 2001, S. 11–26, S. 12–21.

18 Semën Ivanovič Kanatchikov: From the Story of My Life, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 36–71, S. 50; Lars Bluma; Karsten Uhl (Hrsg.): Kontrollierte Arbeit – disziplinierte Körper? Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Industriearbeit im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2012; Thomas Le Roux: Hygienists, Workers' Bodies and Machines in Nineteenth-Century France, in: Lars Bluma (Hrsg.): A History of the Workplace. Environment and Health at Stake, London 2015, S. 85–100.

19 Fotografie und Apparatur. Bildkultur und Fototechnik im 19. Jahrhundert (Heft der Zeitschrift Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie Jg. 18/1998, Heft 68/69).

ökonomischen Weg die russische Gesellschaft in die Zukunft wählen sollte. Gerade vor diesem Hintergrund ist es interessant zu untersuchen, welche Spannungsfelder zwischen Lichtbildnern,[20] Unternehmern und gesellschaftlicher Öffentlichkeit ab den 1860er Jahren entstanden und welche Interessen einzelne Akteure verfolgten. Um ein möglichst differenziertes Bild der Beziehungen zwischen Fotografie und Industrie zu bekommen, beleuchtet die vorliegende Studie fotografische Aufnahmen in verschiedenen Medien.

Bei der Untersuchung von Fotografien aus Unternehmen und von Fabriken drängt sich der Begriff der Industriefotografie auf. Die Bezeichnung ist jedoch mit Vorsicht zu gebrauchen, weil Industriefotografie als Genre im 19. Jahrhundert noch nicht existierte. Es handelt sich bei einer solchen Klassifizierung um eine Rückprojektion.[21] Auch heute ist der Begriff nicht klar definiert, so dass die vorliegende Arbeit unter Industriefotografie eine breite Palette an Motiven und Bildern fasst, die teilweise auch anderen Genres zugerechnet werden können wie der Landschafts- oder Portraitfotografie. Sie orientiert sich an den Definitionen von Reinhardt Matz und Clemens Zimmermann, erweitert jedoch deren Verständnis von Industriefotografie. Matz bezeichnet alle fotografischen Aufnahmen, die in einem Firmenarchiv gefunden werden können, als Industriefotografien.[22] Zimmermann erweitert das Spektrum um Fotografien, mit denen Lichtbildner die Auswirkungen der Industrie im urbanen oder ruralen Raum zeigen.[23] Beide Autoren stellen die Fabrik und den Fabrikanten ins Zentrum ihrer Definition. Die vorliegende Arbeit fasst auch Fotografien Dritter unter den Begriff Industriefotografie, wenn Aufnahmen einer Fabrik gezeigt werden, beispielsweise gedruckte Fotografien auf Ansichtskarten. Die Zusammenstellung des Quellenkorpus geht nicht von einer festen Definition des Genres Industriefotografie oder einer genau festgelegten Bedeutung des Begriffs aus. Ausschlaggebend ist in erster Linie das abgebildete Motiv der Fabrik. Darum erscheint in diesem Fall ein möglichst breites Verständnis von Industriefotografie zielführend. Diesem Begriff zur Seite gestellt

20 Die Begriffe Lichtbildner und Fotograf werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

21 Die Verwendungskontexte der Bilder legen nahe, dass es sich um eine Form von Gebrauchsfotografie handelte. Siehe hierzu: Kapitel „Eine Beziehung entwickelt sich – Lichtbilder und neue Produktionsweisen“, S. 81–101.

22 Matz: Industriefotografie, S. 9; Reinhard Matz: Industrie in schöner Landschaft mit freundlichen Menschen. Zur historischen Industriefotografie in Tirol, in: Günther Moschig; Gabriele Rath; Susanne Witz Gall (Hrsg.): Industrielle Bildwelten. Tiroler Industrie in zeitgenössischer Fotografie, Innsbruck 2007, S. 23–33, S. 23.

23 Clemens Zimmermann: Zur Definition der Industriefotografie. Von der Hochindustrialisierung bis zu den dreißiger Jahren, in: Hans-Walter Herrmann; Rauner Hudermann; Eva Keller (Hrsg.): Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich, Saarbrücken 2004, S. 375–389, S. 378–379.

wird die Bezeichnung Fabrikfotografie, die mit synonymer Bedeutung verwendet wird.

Historiker diskutieren immer wieder, wodurch sich Kleinstfabriken von Handwerksbetrieben unterscheiden.[24] Dies ist besonders im russischen Kontext wichtig, denn im Zarenreich gab es neben wenigen Groß- viele Kleinunternehmen, bei denen die Grenze zum Handwerk fließend war.[25] In Quellentexten und Namensgebungen von Unternehmen tauchen nebeneinander die Begriffe *zavod* (Werk/Betrieb), *manufaktura* (Manufaktur) und *fabrika* (Fabrik) auf, ohne eindeutig auf einen Industriezweig, ein Produktionsverfahren oder die Größe eines Unternehmens zu verweisen.[26] Dem Wunsch nach einer klaren Definition folgend, führte die Regierung des Zarenreichs um die Wende zum 20. Jahrhundert formale Kriterien ein, ab wann ein Betrieb als Fabrik zu gelten habe: Demnach musste ein Unternehmen mindestens 16 Personen beschäftigen.[27] Dieses Kriterium ist jedoch für aktuelle wissenschaftliche Untersuchungen problematisch, da es allein auf die Größe der Belegschaft abzielt

24 Mehrfach wird in der Forschung darauf hingewiesen, dass diese Trennung nicht nur im russischen Kontext problematisch ist. Bernd Bonwetsch: Die russische Revolution 1917. Eine Sozialgeschichte von der Bauernbefreiung 1861 bis zum Oktoberumsturz, Darmstadt 1991, S. 58; Klaus Gestwa: Proto-Industrialisierung in Rußland. Wirtschaft, Herrschaft und Kultur in Ivanovo und Pavlovo, 1741–1932, Göttingen 1999, S. 26. In Deutschland gab es im 19. Jahrhundert ebenfalls noch keine klare Definition, welche Kriterien eine Fabrik ausmachten. Dietrich Hilger: Fabrik, Fabrikant, in: Otto Brunner; Werner Conze; Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart ^{2}1979, S. 229–252, S. 246.

25 Insbesondere sowjetische Historiker waren darum bemüht, die Wirtschaft des Zarenreichs als industrialisiert und kapitalistisch darzustellen. Diesen Beweis sollte eine möglichst hohe Anzahl von Fabriken liefern. Mittelgroße Betriebe waren im Russischen Reich eher selten. Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 64.

26 Einer groben Tendenz nach bezeichneten *fabrika* und *manufaktura* in erster Linie Unternehmen aus der Textilindustrie, *zavod* trugen häufiger Berg- oder Hüttenwerke sowie metallverarbeitende Betriebe im Namen. Klaus Heller: Geschichte des modernen Unternehmertums in Russland bis 1917, in: Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Stand: November 2005, S. 10, URL: https://epub.ub.uni-muenchen.de/760/1/Heller_Unternehmertum.pdf (zuletzt eingesehen am 14.06.16); Roger Portal: Die russische Industrie am Vorabend der Bauernbefreiung, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 133–163, S. 140–141.

27 V. Pokrovskij: Fabrika, in: F. A. Brokgaus; I. A. Efron (Hrsg.): Ėnciklopedičeskij slovar', Tom XXXV. Usinskij pograničnyj okrug – Fenol, Sankt-Peterburg 1902, S. 150–168, S. 150; Elise Kimerling Wirtschafter: Social Identity in Imperial Russia, DeKalb 1997, S. 142. In der sowjetischen Forschung war eine ähnliche Definition üblich, nach der ein Betrieb mit 15 Lohnarbeitern eine Manufaktur war. Gestwa: Proto-Industrialisierung, S. 26. Gerade in der sowjetischen Geschichtswissenschaft war es aufgrund der durch Karl Marx geprägten materialistischen Geschichtsauffassung wichtig, das Zarenreich als möglichst stark industrialisiert zu zeigen.

und nichts über die historischen Gegebenheiten der Produktionsprozesse aussagt. Andere Definitionsmerkmale wie der Grad der Mechanisierung oder die arbeitsteilige Organisation des Herstellungsprozesses fanden keine Beachtung.[28] Bei einer Untersuchung von Fabriken als Orte, an denen wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandel in besonderer Form erfahrbar war, macht es jedoch einen entscheidenden Unterschied, wie stark Maschinen in der Produktion zum Einsatz kamen.

Aus diesem Grund war für die Quellenauswahl wichtig, dass in der Produktion der Betriebe zumindest teilweise Maschinen Verwendung fanden. Folglich spielen Handwerk und Kleinbetriebe im Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Die Analyse konzentriert sich auf Betriebe der verarbeitenden Industrie, klammert also Fotografien von der Förderung und Gewinnung von Rohstoffen wie Kohle, Roheisen oder Erdöl aus.[29] Ausschlaggebend für diese Eingrenzung ist, dass Lichtbildner in Bergwerken unter erschwerten Bedingungen fotografieren mussten.[30] Außerdem war die Arbeit unter Tage noch in weiten Teilen von Handarbeit dominiert. Die Aufnahmen von Ölfeldern und Raffinerien stammten aus der muslimisch geprägten und daher für die Betrachter im europäischen Russland fremdartig anmutenden Peripherie des Imperiums. Sie gingen mit ganz anderen Themen einher, als dies bei Fabriken der Fall war: Viele Lichtbildner und Reisende begeisterte neben der Technik mindestens ebenso sehr die Exotik der Szenerie und der einheimischen Bevölkerung.[31]

---

28 Stefan Gorißen: Fabrik, in: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2006, S. 740–747, S. 740. In Westeuropa galt der Einsatz von Maschinen in der Produktion vielfach als Erkennungsmerkmal einer Fabrik. Martina Heßler: Kulturgeschichte der Technik, Frankfurt a. M., New York 2012, S. 43.

29 Bei Unternehmen, die mehrere Standbeine hatten, beschränkt sich die Untersuchung auf die Geschäftszweige der verarbeitenden Industrie.

30 Assegond: La photographie du travail, S. 121, 132–134, 143–145, 156–157; Photographieren im Bergwerk um 1900. Bergwerksphotographie im Oberharz 1890–1910, Katalog zur Ausstellung Photographieren im Bergwerk um 1900 – Bergwerksphotographie im Oberharz 1890–1910 vom 6. November 1998 bis 7. April 1999, Clausthal-Zellerfeld 1998; Francis Pugh: Industrial Image 1843 to 1918, in: Sue Davies; Caroline Collier (Hrsg.): Industrial Image. British Industrial Photography 1843 to 1986, London 1986, S. 8–23, S. 20–21.

31 Damit einhergehende Fragen nach Exotisierung oder Kolonialisierung werden in dieser Arbeit nicht eingehend behandelt. Beispiele für entsprechende Fotografien finden sich beispielsweise in den Beständen des Branobel Digital Archives (BDA). BDA: Nicolas Oleinikoff Collection: o. A.: Photo Albums with the Baku Motifs, o. O. 1890–1893. Häufig erschienen die Bilder von Ölquellen in Zusammenhang von Landschafts- und Reisefotografien, und standen damit in einem anderen Kontext als Aufnahmen russischer Fabriken. BDA: Nicolas Oleinikoff Collection: o. A.: Photo Album (Green) with the Motifs

Weniger strikt wird das Kriterium der Mechanisierung in den Fallstudien zu Illustrierten und Postkarten angewandt. Selbst- und Fremdzuschreibungen sind dort maßgeblich für die Auswahl der Bilder, also die Verwendung der Begriffe *zavod, manufaktura* und *fabrika* in Kombination mit Fotografien von Fabrikmotiven. Die große Anzahl an Aufnahmen machte es unmöglich, jede Firma auf ihren Mechanisierungsgrad hin zu prüfen. Aus diesem Grund umfassen die Studien zu diesen Medien möglicherweise auch Betriebe, in denen die Handarbeit in der Produktion überwog.

Der großen Bandbreite an unterschiedlichen Bildmedien begegnet die Arbeit mit einer Methodenvielfalt, die den einzelnen medienspezifischen Eigenheiten Rechnung trägt.[32] Zu Beginn jedes Quellenkapitels findet sich eine Darstellung der im Folgenden angewandten Methoden und Herangehensweisen. In dieser Arbeit wird versucht, wann immer möglich mit Originaldokumenten zu arbeiten. Besonders bei Fotografien macht es einen entscheidenden Unterschied, ob ein Bild als Digitalisat auf einem Computerbildschirm oder als originaler Abzug analysiert wird.[33] Neben Format, Besonderheiten der technischen Ausführung bei der Bildproduktion oder Gebrauchsspuren reißt eine elektronische Kopie die Bilder aus ihrem Passepartout und ihrem medialen Kontext. Dieser Hintergrund kann jedoch entscheidende Informationen für eine Interpretation liefern.[34]

1.2 Archivalische (Nicht-)Überlieferung russischer Industriefotografien

Auf die Frage nach Industriefotografien aus dem vorrevolutionären Russland reagierte der Archivar im bibliographischen Katalog des *Russischen Staatlichen Historischen Archivs* in St. Petersburg mit Kopfschütteln: „Sie suchen zu früh. Solche Bilder gibt es erst nach der Oktoberrevolution", klärte er die ausländische Doktorandin auf, die ihn gerade nach Fabrikfotografien gefragt

from Azerbaijan, Georgia, Armenia, Uzbekistan, Chechenia and Southern Russia, o. O. o. J., S. 28–29.

32 William Mitchell betonte bereits die Verschiedenartigkeit von Bildern, der nur mit einer Methodenvielfalt begegnet werden könne. Siehe hierzu: Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München [2]2009, S. 127. Matz betont, wie wichtig dies auch für Fotografien von Industrieanlagen sei. Matz: Industriefotografie, S. 24.

33 Hierzu auch: Elizabeth Edwards; Janice Hart: Introduction. Photographs as Objects, in: dies. (Hrsg.): Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images, New York 2004, S. 1–15, S. 3.

34 Zu dieser Problematik auch: Helmut Lethen: Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit, Berlin 2014, S. 171–177.

hatte.[35] Er war nicht der Einzige, der diese Ansicht vertrat, immer wieder äußerten Gesprächspartner ähnliche Einschätzungen, wenn die Sprache auf das Thema dieser Arbeit kam. Nach wie vor stammen russische fotografische Bildikonen von Arbeitern und Industrieanlagen aus sowjetischer Zeit. Sie dominieren den russischen Bildkanon und lassen kaum Raum für Fabrikfotografie aus der Zarenzeit.

Mit verantwortlich für die geringe Beachtung der frühen russischen Fabrikfotografie war das mangelnde Interesse der Propagandaschaffenden in der Sowjetunion. In den 1960er bis 1980er Jahren lag ihnen wenig daran zu zeigen, dass es bereits im Zarenreich große Industriebetriebe gegeben hatte.[36] Ein weiterer Grund liegt darin, dass viele Akten nicht über gängige Bibliothekskataloge gefunden werden können, sondern spezielle Suchanfragen gestellt werden müssen.[37] Für eine Studie zu russischen Industriefotografien reicht es daher nicht aus, das *Zentrale Staatliche Archiv für Kino und Fotodokumente* in Moskau und das *Zentrale Staatliche Archiv für Kino-, Fono- und Fotodokumente* in St. Petersburg zu konsultieren und sich auf Findbücher zu verlassen. Stattdessen ist es eine zentrale Aufgabe des Historikers zu überlegen, in welchen Akten und in Zusammenhang mit welchen Themen und möglicherweise überlieferten Dokumenten Fotografien eine Rolle gespielt haben könnten, um Aufnahmen und Kontextinformationen ausfindig zu machen.[38]

35 Der Besuch fand am 3. September 2012 statt. Später stellte sich heraus, dass es sogar in den Beständen des RGIA Fabrikfotografien gibt. Beispielsweise: RGIA f. 37, op. 81, d. 224: o. A.: Vidy chimičeskich zavodov Tovariščestva P. K. Uškova i Ko. Bliz goroda Eladugi Vjatekoj gub., na reke Kam, Kazan' o. J.

36 In Firmenfestschriften aus dieser Zeit fehlen häufig vorrevolutionäre Fabrikfotografien vollständig. Semen Abramovič Gol'denberg; Jakov Moiseevič Gammerman: Bal'tijskaja manufaktura. 1898–1968, Tallin 1969; T. M. Gudkovkaja u. a. (Hrsg.): Konditerskoj fabrike „Krasnyj Oktjabr'" 100 let. 1867–1967, Moskva 1967; Viktor Andreevič Babičev: V sojuze s ėnergetikoj. K 125-letiju zavoda, Jaroslavl' 1986. Teilweise wird nur eine Hütte aus rohen Brettern gezeigt, in der im Zarenreich angeblich die Arbeiter gewohnt hätten. Die Fotografien solcher Hütten gleichen sich in unterschiedlichen Veröffentlichungen erstaunlich stark, was nahelegt, dass es sich um Aufnahmen handelt, die erst in der Sowjetunion zu Propagandazwecken angefertigt worden waren. Entsprechende Fotografien zeigen: T. P. Bulavina; Z. D. Makarova: Slavnaja istorija. Očerki istorii Vyksun. ordena Lenina metallurg. zavoda. 1757–1967, Gor'kij 1967, S. 99; L. I. Novinkov: Zavod i Puti. K 100-letiju Volgogr. derevoobdeločnogo zavoda im. V. V. Kujbyševa, Volgograd 1970, S. 19; o. A.: Ižorskij zavod: K 250-letiju so dnja osnovanija zavoda, Leningrad 1972, S. 46.

37 Dies war in den RNB, RGB, NBGĖ ORK der Fall.

38 Zur Thematik russischer Archivpraktiken siehe auch: Julia Herzberg: Gegenarchive. Bäuerliche Autobiographik zwischen Zarenreich und Sowjetunion, Bielefeld 2013, S. 65–83.

Bestimmte Lücken im Quellenkorpus lassen sich dennoch nicht vermeiden. Kleinstbetriebe beispielsweise hinterließen oft nur wenige Dokumente und fast nie fotografische Zeugnisse. Leider zählen hierzu auch Fotoateliers. Von keinem Studio aus dem Zarenreich konnten Dokumente wie Rechenbücher oder Abbildungsverzeichnisse ausfindig gemacht werden, aus denen die alltäglichen Abläufe rekonstruiert werden könnten. In der Sekundärliteratur fehlen entsprechende Hinweise ebenfalls.

Im Quellenkorpus der Arbeit dominieren daher große Unternehmen mit mehreren hundert Beschäftigten. Für kleine Unternehmer waren aufwendige Bilddokumentationen nicht erschwinglich. Hinzu kommt, dass Firmenarchive der beste Garant für das Überleben von Bildern waren. Kleine Betriebe verfügten jedoch kaum über solche Einrichtungen. Vorzeigebeispiel eines Firmenarchivs mit beeindruckenden fotografischen Beständen ist in Deutschland das *Historische Archiv Krupp*. Gegründet Anfang des 20. Jahrhunderts,[39] umfassen die Bestände hunderte Aufnahmen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Friedrich Krupp AG begann schon früh mit der Archivierung ihrer fotografischen Abzüge und Negative, so dass neben repräsentativen Alben auch einzelne Fotografien aus der Produktion, von Baumaßnahmen oder Fabrikbesuchen überliefert sind. Die meisten Betriebe, auch außerhalb des Zarenreichs, verfügten Anfang des 20. Jahrhunderts nicht über einen solch großen Bestand an Aufnahmen, darüber hinaus ließen sie es an einer geordneten Archivierung fehlen.[40] Insbesondere lose Einzelaufnahmen verloren, einmal aus ihrem Entstehungszusammenhang gerissen, leicht ihren Kontext und damit ihre Bedeutung. Es ist davon auszugehen, dass die geringe Anzahl an Einzelaufnahmen in Archiven russischer Firmen nicht daraus resultiert, dass es diese Bilder nicht gab, sondern dass sie verloren gingen oder zerstört wurden.

Nachdem die Bolschewiki 1917 die Macht an sich gerissen hatten, verstaatlichten sie die ehemals privaten Unternehmen im Zarenreich. Ein Teil von deren Dokumenten fand ihren Weg in staatliche Archive.[41] Dieser Übergang barg Gefahren: Nicht alle Archivare beließen Fotografien bei den zugehörigen Dokumenten. Manche kassierten die Aufnahmen, weil sie ihnen

39 Klaus Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht. Die Jahrhundertfeier der Fried. Krupp AG 1912, in: Paul Münch (Hrsg.): Jubiläum, Jubiläum … Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005, S. 109–143, S. 137–138.

40 Siehe hierzu: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“, S. 103–178.

41 Ein weiterer Fundort für Firmenfotografien aus dem Zarenreich sind die Archive derjenigen Unternehmen, die russische Niederlassungen unterhielten. Die Dokumente der russischen Dependenzen befinden sich zwar auch in russischen Archiven. Aufnahmen, die vor der Oktoberrevolution an das Mutterunternehmen geschickt wurden, befinden sich heute jedoch in Archiven in Westeuropa.

wertlos erschienen.[42] Archive konnten Bilder einerseits bewahren, sie konnten andererseits je nach Archivierungsvorgaben Fotografien aber auch atomisieren und aus ihrem Kontext reißen. Susan Sontag geht auf diese Problematik ein, wenn sie schreibt: „Genau genommen lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.“[43] Ohne Hintergrundinformationen verlieren fotografische Aufnahmen wichtige Aspekte ihrer Bedeutung sowie ihres Interpretations- und Vermarktungspotentials, die sie erhaltenswürdig machen und schützen.[44] Hinzu kommen gerade im Untersuchungsgebiet der vorliegenden Arbeit militärische Auseinandersetzungen wie der Erste Weltkrieg, der russische Bürgerkrieg sowie der Zweite Weltkrieg, die eine große Bedrohung für Bildbestände und Firmennachlässe waren. Während die sowjetische Regierung die Produktionsanlagen im Zweiten Weltkrieg nach Osten evakuierte, war die Sicherung der Firmenarchive eher nachrangig. Ihnen konnten Kampfhandlungen zum Verhängnis werden, andere Akten gingen bei der Evakuierung von Archivbeständen unwiederbringlich verloren.

Fabrikfotografien werden auch in Bibliotheken, Privatsammlungen und Firmenmuseen aufbewahrt. Als in der Nachkriegszeit sowjetische Großbetriebe eigene Museen gründeten, wandten sie sich mit Aufrufen an ehemalige Mitarbeiter und baten diese um Bilder und Dokumente aus der Geschichte des Unternehmens.[45] Solche Initiativen waren nur Betrieben möglich, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg über genügend Kapital verfügten. Hieraus erklärt

---

42 Für diese Annahme spricht der Vergleich zwischen den Stadtarchiven in Moskau (Moskvy Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv – CGA) und St. Petersburg (Central'nyj Gosudarstvennyj Istoričeskij Archiv Sankt Peterburga – CGIA). In beiden Archiven finden sich Firmennachlässe. Doch während in Moskau Fotografien auch Teil von Dossiers mit alltäglicher Firmenkorrespondenz sind, umfassen die Bestände in St. Petersburg nur vereinzelt Fotoalben und keine einzelnen Abzüge von Unternehmen. Dieses Quellenproblem lässt sich auch außerhalb Russlands beobachten. Ulrich Pohlmann; Rudolf Scheutle: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): Industriezeit. Fotografien 1845–2010, Tübingen 2011, S. 6.

43 Susan Sontag: In Platos Höhle (1977), in: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 277–301, S. 300.

44 Zur Rolle, die Archive mit Blick auf Fotografien einnehmen: Allan Sekula: Reading an Archive. Photography between Labour and Capital, in: Jessica Evans; Stuart Hall (Hrsg.): Visual Culture. The Reader, London [2]2001, S. 181–192, S. 184–185.

45 Das *Muzej istorii OAO Ižorskie zavody* sowie das *Muzej Kirovskogo zavoda* wandten sich an ehemalige Mitarbeiter mit der Bitte, ihnen Dokumente aus der Firmengeschichte zur Verfügung zu stellen. Auch in der DDR waren Fabrikfotografien und Dokumente eines Unternehmens häufig nicht im gleichen Archiv, sondern verstreut über mehrere Einrichtungen. Petra Clemens: „Betriebsgeschehen“ im VEB – in Fotos und beim Fotografieren, in: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag, Münster 2004, S. 249–260, S. 250.

sich, weshalb die Metall- und Schwerindustrie im vorliegenden Quellenkorpus so stark vertreten ist: Im Zarenreich zählten viele Firmen der metallverarbeitenden Industrie bereits zu den Großunternehmen, deren Anlagen das Interesse der Fotografen weckten und deren Inhaber offen für neue Medien waren. Nach der Oktoberrevolution, insbesondere mit Beginn der forcierten Industrialisierung Stalins ab 1929, spielte die Schwerindustrie eine wichtige Rolle in der Propaganda der Bolschewiki. Die neue politische Führung wies ihr bei der Inszenierung von Infrastruktur- und Modernisierungsprojekten eine Hauptrolle zu und machte sie zu einer Vorzeigebranche.[46] Im Gegensatz zu Fabriken der Textil- oder Konsumgüterindustrie überstanden diese Firmen auch das Ende der Sowjetunion vergleichsweise gut, so dass ein großer Teil dieser Unternehmen bis heute besteht und die Bildbestände sichern konnte.[47]

1.3 Untersuchungszeit und Untersuchungsraum

Das Aufkommen erster Fabrikfotografien in den 1860er Jahren und die Oktoberrevolution bilden den zeitlichen Rahmen der Arbeit. Zwar kann die Frage aufgeworfen werden, ob sich die Oktoberrevolution als Zäsur für eine kulturwissenschaftliche Untersuchung eignet. Die Bolschewiki setzten die Industrie in ihrer Ideologie jedoch so zentral, dass sich das ideologische Passepartout der Fabrikfotografien nach dem Machtwechsel völlig änderte.[48] Dies rechtfertigt 1917 als Endpunkt der Hauptanalyse. Die Ergebnisse ausgewählter Fallstudien zur Sowjetischen Fabrikfotografie der 1920er und 1930er Jahre werden in einem

46 Klaus Gestwa: Die Stalinschen Großbauten des Kommunismus. Sowjetische Technik- und Umweltgeschichte, 1948–1967, München 2010, S. 251–255.

47 Das Beispiel der Gummifabrik *Treugol'nik* in St. Petersburg unterstreicht, wie wichtig die Existenz eines Unternehmens für den Fortbestand seiner historischen Dokumente ist. Die im Zarenreich gegründete Fabrik hatte ihren Sitz in St. Petersburg und produzierte bis 2001 Artikel aus Gummi. Nachdem 2005 das Insolvenzverfahren abgeschlossen war, wurde das Firmenmuseum aufgelöst. Seitdem ist unklar, wo sich die Museumsbestände heute befinden. Auch von den Zucker- und Samowarfabriken der Stadt Tula, in denen 1913 teilweise mehrere hundert Menschen arbeiteten, sind sehr wenige Fotografien überliefert. o. A.: Spisok fabrik, zavodov i dr. promyšlenny cipredprijatij Tul'skoj gubernii. Po dannym Vserossijskoj Promyšlennoj i Professional'noj perepisi 1918 goda, Tula 1918, S. 8–9, 20–21.

48 Zur speziellen Rolle, die die Industrie in der Propaganda der Bolschewiki einnahm: Peter Gatrell: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution, in: Jeff Horn, Leonard Rosenband, Merritt Smith (Hrsg.): Reconceptualizing the Industrial Revolution, Cambridge, Mass. 2010, S. 229–249, S. 242–243.

kurzen Abschlusskapitel präsentiert. Sie legen dar, wie sehr sich die Industriefotografie in der jungen Sowjetunion veränderte.

Geographisch konzentriert sich die Arbeit auf Industriebetriebe im europäischen und russischsprachigen Teil des Zarenreichs.[49] Die Untersuchung von Bilddiskursen zu wichtigen Industriezentren des Zarenreichs, wie zum Königreich Polen, muss zukünftigen Forschungsarbeiten vorbehalten bleiben. Immer wieder weisen Blickwinkel sowie Themen Aspekte auf, die über die Grenzen des Russischen Reichs hinaus weisen, beispielsweise die Entwicklung der Fabrikfotografie während des Ersten Weltkriegs. Dabei wird herausgearbeitet, in welchen internationalen Kontexten und Netzwerken sich Fotografen und ihre Bilder bewegten.

Im Zarenreich fand die erste Welle der Mechanisierung der Industrie und der damit einhergehende Strukturwandel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Baumwoll- und Textilindustrie statt. Die Mehrheit der betroffenen Unternehmen produzierte in kleineren Städten oder Gewerbedörfern.[50] Im Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit sind sie im Vergleich zu Betrieben aus Moskau und St. Petersburg unterrepräsentiert. Zum Zeitpunkt dieser Mechanisierung war die Fotografie noch kein Bildmedium, das Fabrikanten verwendeten. Mehrere Jahrzehnte später, als sich die neue Bildtechnik durchgesetzt hatte, waren diese Betriebe bereits keine Vorzeigeunternehmen mehr. Stattdessen hatten sich gerade in der Hauptstadt des Zarenreichs die Metallverarbeitung, Elektro- und Chemieindustrie zu stark industrialisierten Branchen entwickelt. Mit ihrer fortschrittlichen, technischen Ausstattung erwirtschafteten sie hohe Gewinne und verfügten somit über die Mittel, um Fotografien zu finanzieren. Außerdem waren ihre Besitzer offen für neue Präsentationsformate.[51] Die vorliegende Arbeit unterzieht die Beziehung zwischen Industrie und Fotografie einer ersten Analyse und nutzt als Grundlage hierfür eine breite Quellenbasis, die sowohl unterschiedliche Standorte als auch Industriezweige berücksichtigt.

---

49 Grund hierfür sind pragmatische Überlegungen; sehr weit auseinanderliegende Archive hätten die Bearbeitung des Themas in der vorgesehenen Zeit unmöglich gemacht.

50 Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 57–61. Ein großer Teil dieser Betriebe lag in den Regionen um Moskau und St. Petersburg. Dietmar Neutatz: Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert, München 2013, S. 79; William Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization 1800–1860, Princeton 1968, S. 42–43.

51 Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 66. Die vorliegende Arbeit unterzieht die Beziehung zwischen Industrie und Fotografie einer ersten Analyse, die sich auf eine breite aber nur qualitative Auswahl an Fotografien stützt. Es wäre aufschlussreich in einem weiteren Schritt, die Ergebnisse der Untersuchung anhand von Lokalstudien zu überprüfen, um gegebenenfalls Abweichungen oder Besonderheiten herauszuarbeiten.

1.4 Forschungskontext: Geschichte der russischen Industrialisierung

Die beiden Begriffe Fotografie und Industrie im Titel markieren zwei Forschungsfelder, die die Arbeit stark prägen: Industrie steht für Ökonomie und Wirtschaftsgeschichte, Fotografie für visuelle Geschichte als Teil der neuen Kulturgeschichte. Es handelt sich bei der vorliegenden Arbeit um eine kulturwissenschaftliche Studie, die Forschungen zur Geschichte der Industrialisierung bilden jedoch das Fundament, auf das sich die Untersuchung stützt.[52] Bis heute sind die Forschungen Alexander Gerschenkrons zur russischen Industrialisierung Bezugspunkt auch neuerer Arbeiten zur Wirtschaft im Zarenreich.[53] Gerschenkrons These der Rückständigkeit der russischen Ökonomie[54] rief heftige Reaktionen hervor.[55] Noch immer wird die Frage nach Rückständigkeit oder Fortschrittlichkeit des vorrevolutionären Russlands häufig gestellt.[56] Allerdings interessieren sich die Autoren weniger für genaue Abwägungen, ob das Russische Reich gegenüber Westeuropa

---

52 Die Hochzeit der Forschungen zur Wirtschaftsgeschichte Russlands waren die 1960er bis 1980er Jahre.

53 Dies skizziert: Manfred Hildermeier: Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution, München 2013, S. 1130–1131, 1139, 1154–1156.

54 Alexander Gerschenkron: Economic Backwardness in Historical Perspective. A Book in Essays, Cambridge, Mass. 1962, besonders der Titelaufsatz S. 5–30, S. 6–11, 16–22.

55 Einen Überblick über die Entwicklung des Begriffs der Rückständigkeit gibt Manfred Hildermeier: Das Privileg der Rückständigkeit. Anmerkungen zum Wandel einer Interpretationsfigur der neueren russischen Geschichte, in: Historische Zeitschrift, Jg. 244/1987, Heft 3, S. 557–603. Aktuelle Auseinandersetzungen finden sich in: David Feest; Lutz Häfner (Hrsg.): Die Zukunft der Rückständigkeit. Chancen – Formen – Mehrwert. Festschrift für Manfred Hildermeier zum 65. Geburtstag, Köln, Weimar, Wien 2016; Hildermeier: Geschichte Russlands, besonders S. 1317–1346. William Blackwell widerlegte Gerschenkrons These, der zufolge es vor der Bauernbefreiung in Russland keinerlei Industrie gegeben habe. Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 37. Weitere Studien betonten, dass neben den Gründungen von Großunternehmen die Bedeutung von Kleinbetrieben und Heimarbeit nicht unterschätzt werden dürfe. Das Kustargewerbe trug erheblich zu den wirtschaftlichen Einnahmen des Zarenreichs bei und behauptete sich im langen 19. Jahrhundert auch neben großen Manufakturen und Fabriken. Gatrell: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution, S. 229. Speziell zum Kustargewerbe: Gestwa, Proto-Industrialisierung. Zu Beginn des 20. Jahrhundert machte es noch etwa ein Drittel der gesamten Industrieproduktion im Zarenreich aus. Raymon W. Goldsmith: The Economic Growth of Tsarist Russia 1860–1913, in: Economic Development and Cultural Change, Jg. 9/1961, Heft 3, S 441–475, S. 468.

56 Zu dieser Thematik: Frithjof Benjamin Schenk: Russlands Aufbruch in die Moderne? Konzeptionelle Überlegungen zur Beschreibung historischen Wandels im Zarenreich im 19. Jahrhundert, in: Martin Lengwiler; Christof Dejung (Hrsg.): Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800–1930), Köln, Weimar, Wien 2016, S. 183–203, S. 185–192.

rückständig war oder nicht. Stattdessen untersuchen sie, welchen Weg in die Zukunft und eine wie auch immer geartete Moderne das Zarenreich angesichts massiver gesellschaftlicher Veränderungen wählte.[57] Sie zeichnen nach, auf welche Weise der Ausbau von Infrastruktur sowie das Aufkommen neuer technischer Errungenschaften wie der Eisenbahn oder der Telegraphie zu neuen Kommunikationsformen und Wahrnehmungsweisen führten.[58] Die vorliegende Studie erweitert diese Untersuchungen mit der Analyse von Fotografien um den Aspekt visueller Kommunikationstechniken.

Darüber hinaus fügt die Arbeit einen neuen Aspekt zum in der Wirtschaftsgeschichte viel diskutierten Themenkomplex der Bedeutung staatlichen Engagements für die Entwicklung der russischen Industrialisierung hinzu.[59] Sie zeigt, dass staatliche wie private Industrielle gleichermaßen offen für neue Medien waren und durch finanzielles Engagement teilweise sogar einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Fotografie leisteten. Innerhalb dieser Arbeit wird bei der Bildanalyse nur in Einzelfällen zwischen staatlichen und privaten Betrieben unterschieden. Stichproben bei Großbetrieben beider Eigentumsformen ergaben kaum Unterschiede im Umgang mit ihren Fotografien.[60] Entscheidend war vielmehr die Größe des Unternehmens.

---

57 In diesem Kontext steht auch das Forschungsprojekt *Russlands Aufbruch in die Moderne. Technische Innovation und die Neuordnung sozialer Räume im 19. Jahrhundert* an der Universität Basel, im Rahmen dessen die vorliegende Arbeit entstand.

58 Frithjof Benjamin Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne. Mobilität und sozialer Raum im Eisenbahnzeitalter, Stuttgart 2014; Walter Sperling: Der Aufbruch der Provinz. Die Eisenbahn und die Neuordnung der Räume im Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2011; Roland Cvetkovski: Modernisierung durch Beschleunigung. Raum und Mobilität im Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2006. Zu Kommunikation in Osteuropa: Walter Sperling (Hrsg.): Jenseits der Zarenmacht. Dimensionen des Politischen im Russischen Reich 1800–1917, Frankfurt a. M., New York 2008; Christophe von Werdt: Kommunikation (oder Einleitung), in: Nada Boškovska u. a. (Hrsg.): Wege der Kommunikation in der Geschichte Osteuropas, Köln, Weimar, Wien 2002, S. IX–XX.

59 Arcadius Kahan: Wirtschafts- und Sozialgeschichte Rußlands und Kongreßpolens 1860–1914, in: ders. u. a. (Hrsg.): Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte: Ost- und Südosteuropa, 1850–1914, Stuttgart 1980, S. 7–78, S. 76. Wayne Dowler betont, dass in westeuropäischen Staaten die Entwicklung der Eisenbahn in völlig vergleichbarem Rahmen erfolgte. Der russische Staat habe sich nur in der Rüstungsindustrie mit einer ungewöhnlich starken Förderung engagiert. Wayne Dowler: Russia in 1913, DeKalb ^{2}2012, S. 45–46. Zur Bedeutung von ausländischem und privatem Kapital auch: John P. McKay: Pioneers for Profit. Foreign Entrepreneurship and Russian Industrialization 1885–1913, Chicago 1970.

60 Teilweise wechselten Fabriken im Untersuchungszeitraum auch mehrfach ihren Status, gingen bankrott, wurden verstaatlicht und wieder an private Unternehmer verkauft. Diese Prozesse machen eine strikte Trennung zwischen den Organisationsformen zusätzlich schwierig. Ein Beispiel hierfür sind die *Kirovskogo zavoda*. Jonathan A. Grant: Big

Ende der 1980er Jahre ging das Forschungsinteresse an Wirtschaftsgeschichte langsam zurück. In der osteuropäischen Geschichte erlebte das Feld in den 1990er Jahren jedoch einen neuen Aufschwung, als russische Archive den Zugang für ausländische Wissenschaftler erleichterten und neue Quellenbestände zugänglich machten. Es entstanden Arbeiten, die sich für soziale Identität, das Alltagsleben der Arbeiter oder Einzelpersonen interessierten.[61] Während in den 2000er Jahren international das historiografische Interesse am 19. Jahrhundert wieder erwachte,[62] erschienen in der osteuropäischen Geschichte nur wenige Arbeiten zur Industrialisierung.[63] Es entstanden Studien zur Ideengeschichte der Industrialisierung beziehungsweise dem zeitgenössischen Blick auf die Diskurse über Industrie.[64] Was bislang jedoch fehlt, sind Arbeiten, die die russische Industrialisierung aus der Perspektive der neuen Kulturgeschichte, speziell der visuellen Geschichte heraus untersuchen. Die vorliegende Arbeit trägt dazu bei, die Industrialisierungsforschung mit dem Feld der visuellen Geschichte, speziell der Geschichte der Fotografie, zu verbinden. Die Historikerin Monika Dommann fordert bereits seit einigen Jahren, dass sich auch Geisteswissenschaftler Themen zuwenden sollten, die von den Wirtschaftswissenschaften dominiert seien.[65] Dommann untersucht besonders Fragen zu Kulturtechniken und ruft zur Analyse ökonomischer Praktiken auf. Hierzu zählt auch die Fotografie, beziehungsweise

---

Business in Russia. The Putilov Company in Late Imperial Russia, 1868–1917, Pittsburgh 1999.

61 Beispielsweise: Mark Steinberg: Moral Communities. The Culture of Class Relations in the Russian Printing Industry, 1867–1907, Berkeley 1992; Gestwa, Proto-Industrialisierung; Engel: Between the Fields and the City; James West; Iurii Petrov: Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie, Princeton 1998; Dittmar Dahlmann u. a. (Hrsg.): „Eine große Zukunft". Deutsche in Russlands Wirtschaft, Berlin, Bonn, Gießen u. a. 2000; Rainer Lindner: Unternehmer und Stadt in der Ukraine, 1860–1914. Industrialisierung und soziale Kommunikation im südlichen Zarenreich, Konstanz 2006.

62 Stellvertretend hierzu die Publikationen von: Christopher Bayly: Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914, Frankfurt a. M., New York 2008; Osterhammel: Verwandlung der Welt.

63 Es erschienen zwar Arbeiten zur Industrialisierung, aber oft waren es Publikationen von Autoren, die sich dem Thema bereits vor dem Zerfall der Sowjetunion widmeten. So: Peter Gatrell: The Tsarist Economy 1850–1917, London 1986; Gatrell: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution.

64 Beispielsweise: Dowler: Russia in 1913, besonders S. 234–245; Wayne Dowler: The Intelligentsia and Capitalism, in: William Leatherbarrow; Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 263–285; Vincent Barnett: A History of Russian Economic Thought, London, New York 2005.

65 Monika Dommann: Reden wir über Geld! Aber wie? Und wozu?, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Jg. 5/2011, Heft 1, S. 113–121, S. 118.

die Verwendung von Bildern.[66] Gerade Fabrikfotografien eignen sich daher, das empirische und interpretatorische Potential der kulturwissenschaftlichen Forschung für die Wirtschaftsgeschichte fruchtbar zu machen.

1.5 Forschungskontext: Visuelle Geschichte des ausgehenden Zarenreichs

Der Bereich der visuellen Geschichte ist im Gegensatz zur Geschichte der Industrialisierung ein junges Forschungsfeld. Lange verwendeten Historiker Bilder nur, um ihre Arbeiten zu illustrieren. Erst mit der Verbreitung der neuen Kulturgeschichte in den 1990er Jahren änderte sich dies langsam. Die kulturwissenschaftliche Forschung fragt, wie Menschen sich in der Vergangenheit ihre Wirklichkeit über konstruierte Bedeutungskontexte und Sinnmuster aneigneten.[67] In diesem Zuge fand eine Neubewertung bildlicher Quellen statt. Nach der Ausrufung des *iconic* oder *visual turn*[68] wandten sich in den letzten Jahren Historiker in ihren Arbeiten vermehrt visuellen Quellen zu, ein Trend, der auch in der osteuropäischen Geschichte zu beobachten ist.[69] Der

66 Monika Dommann; Daniel Speich Chassé; Mischa Suter: Einleitung. Wissensgeschichte ökonomischer Praktiken, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, Jg. 37/2014, Heft 2, S. 107–111, S. 109–110.

67 Achim Landwehr: Kulturgeschichte. Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 14.5.2013, URL: http://docupedia.de/zg/Kulturgeschichte (zuletzt eingesehen am 31.02.2017).

68 Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 329–348, 360–365; Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–38, S. 13–17; Gottfried Boehm: Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 27–36; Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2010, S. 10–21; Heinz Dieter Kittsteiner: „Iconic Turn" und „innere Bilder" in der Kulturgeschichte, in: ders. (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004, S. 153–182, S. 162–165; Gerhard Paul: Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, URL: http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (zuletzt eingesehen am 31.03.2017); Gerhard Paul: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: ders. (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7–36; William J. T. Mitchell: Bildtheorie, Frankfurt a. M. 2008, S. 106–108; William J. T. Mitchell: Pictorial Turn. Eine Antwort, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 37–46.

69 Beispielsweise: Isabelle de Keghel; Andreas Renner (Hrsg.): Fotografie in Russland und der Sowjetunion, Themenheft: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 35/2015, Heft 136; Valerie Kivelson; Joan Neuberger (Hrsg): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven 2008; Klaus Gestwa; Katharina Kucher (Hrsg.): Visuelle Geschichte Russlands im 19. Jahrhundert, Themenheft: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4; Alexander Kraus; Andreas Renner (Hrsg.):

Schwerpunkt der Untersuchungen zum Zarenreich und der Sowjetunion lag häufig auf Gemälden oder Plakaten,[70] doch auch Fotografien rückten verstärkt in den Fokus der historischen Bildforschung: Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die sowjetische Fotografie der Avantgarde[71] und Pressefotografien.[72]

Das große Interesse einer breiten Öffentlichkeit für russische Fotografie, insbesondere aus dem vorrevolutionären Russland, schlug sich seit dem Ende der Sowjetunion in der Russischen Föderation in einer Flut von Bildbänden und zahlreichen Ausstellungen nieder. In den 2000er Jahren begannen viele russische Wissenschaftler, sich mit fotografischen Aufnahmen aus dem Zarenreich auseinanderzusetzen. Es erschienen mehrere Standardwerke zur Geschichte der russischen Fotografie[73] sowie illustrierte Nachschlagewerke, die Informationen zu Fotografen einer Stadt oder einer Straße zusammentrugen.[74] Bis heute setzen sich viele Analysen mit den Werken bekannter Fotografen, Entwicklungen in der Kunstfotografie oder mit der fotografischen

Geschichte sehen. Historische Bildforschung und osteuropäische Geschichte, Ausgabe Zeitenblicke, Jg. 10/2011, Nr. 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Einfuehrung/ (zuletzt eingesehen am 08.07.16); Igor' Vladimirovič Narskij: Očevidnaja istorija. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletija, Čeljabinsk 2008. Für einen Überblick über die Forschungen speziell zur Fotografie: Andreas Renner: Der Visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich und in der Sowjetunion, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 62/2014, Heft 3, S. 401–424.

70 Klaus Waschik; Nina Baburina (Hrsg.): Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts, Bietigheim-Bissingen 2003; Katharina Kucher: Die visualisierte Kindheit im Russland des 19. Jahrhunderts. Stilisierte Welten zwischen Rückständigkeit und Modernisierung, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 510–532; Ada Raev: Die Portraitgalerie bedeutender Zeitgenossen von Pavel Tret'jakov als Spiegel des sich wandelnden Selbstverständnisses der russischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 561–589.

71 Beispielsweise: Elliott (Hrsg.): Photography in Russia; Stigneev: Vek fotografii, S. 56–65, 78–111; Irina Tchmyreva: The History of Russian Photography, in: Václav Macek (Hrsg.): The History of European Photography, Bd. 1. 1900–1938, Bratislava 2010, S. 509–553; Margarita Tupitsyn: The Soviet Photograph 1912–1937, Yale 1996.

72 Rosalinde Sartorti: Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925–1933, Berlin 1981; Christopher Stolarski: The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900–1931, Baltimore, Univ., Diss., 2013; Erika Wolf: When Photographs Speak, to Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na Stroike (USSR in Construction), in: Left History, Jg. 6/2000, Heft 2, S. 53–82.

73 Elena Valentinovna Barchatova: Russkaja svetopis'. Pervyj vek fotoiskusstva, 1839–1914, Sankt Peterburg 2009; Anatolij Petrovič Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, Moskva 2010; Stigneev: Vek fotografii.

74 Tat'jana Nikolaevna Šipova: Fotografy Moskvy – na pamjat' buduščemu, 1839–1930. Al'bom-spravočnik, Moskva 2001; Tat'jana Nikolaevna Šipova: Moskovskie fotografy 1839–1930. Istorijam sokovskoj fotografii, Moskva 2012; o. A.: Fotogtafii na pamjat'. Fotografy Nevskogo prospekta 1850–1950, Sankt Peterburg 2003; Sergej Golota u. a.: Fotografy

Technikgeschichte auseinander.[75] Die soziale Bedeutung des Bildmediums ist in der Forschung weitgehend unterbelichtet geblieben. Es liegen kaum historische Forschungen über den Einfluss der Fotografie auf soziale Praktiken und den Alltag der Menschen im Zarenreich vor oder darüber, welche gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen sich durch die Fotografie veränderten.[76] Die vorliegende Arbeit widmet sich diesem Forschungsdesiderat und untersucht die Bedeutung des neuen Bildmediums in der Industrie des Zarenreichs.

Darüber hinaus werden die gesellschaftlichen Bilddiskurse über Industrialisierung untersucht. Es wird analysiert, wie Akteure in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten, mittels der Fotografie Einfluss auf die Wahrnehmung von Fabriken und Industrialisierung zu nehmen beziehungsweise neue Bilder einer sauberen, wohlgeordneten russischen Modernisierung zu entwerfen. Je nach Verwendungskontext fungierten die Fabrikfotografien als Repräsentationen und Visualisierungen einer positiven Sicht auf die Industrie.[77] Eine Sichtweise, die insbesondere Industrielle zu verbreiten suchten. Bildinhalte, Ästhetik und Verwendung der Aufnahmen werden ebenso analysiert wie die Kommunikation zwischen Unternehmern und Fotografen sowie die Bedeutung, die Aufträge für Industriefotografien für Lichtbildner hatten.

Unter dem Begriff Wahrnehmung wird in dieser Arbeit nicht allein die Aufnahme der visuellen Informationen über Fotografien verstanden. Zum Prozess der Wahrnehmung werden auch die Verarbeitung dieser Informationen und ihr Einfluss auf das Handeln der Akteure und deren Verständnis der Realität gezählt.[78]

Char'kovskoj gubernii. 1851–1917. Chudožestvenno-istoričesij fotoal'bom spravočno-biografičeskogo charaktera, Char'kov 2008.

75 Renner: Der Visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich, S. 412–413. Dies ist keine Besonderheit der russischen Fotografieforschung. Auch in Westeuropa und den USA dominieren häufig gerade diese Aspekte die wissenschaftlichen Untersuchungen. Jens Jäger: Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung, in: Archiv für Sozialgeschichte, Jg. 48/2008, S. 511–537, S. 515.

76 Interessanterweise ist die Untersuchung des Entstehungskontextes von Werken eine Grundlage der Kunstgeschichte. Für die Fotografie hat sich diese Fragestellung jedoch eher weniger durchgesetzt. Bernd Roeck: Visual turn? Kulturgeschichte und Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 29/2003, Heft 2, S. 294–315, S. 302–303.

77 Zur hier verwendeten Definition von Repräsentation: Jörg Baberowski: Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnung im Wandel, in: ders.; Hartmut Kaelble; Jürgen Schriewer (Hrsg.): Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnung im Wandel, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 9–13, S. 11–12.

78 Hierzu auch: Ulrich Ansorge; Helmut Leder: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Wiesbaden ^{2}2017, S. 5–6; Eva Schürmann: Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a. M. 2008, S. 144–146.

Die Konzentration auf Fotografien aus Fabrikkontexten ergänzt die Forschungen der osteuropäischen Geschichte und der Fotografiegeschichte zu einem Themenfeld, das nicht nur im russischen Kontext bislang wenig Aufmerksamkeit fand. Zur Industriemalerei liegen einige Studien für Deutschland, England und Frankreich vor.[79] Erstaunlich wenige Arbeiten existieren hingegen zu Industrie- und Fabrikfotografien aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Lange waren Industriefotografien nicht als Teil der Kunstfotografie anerkannt und gehörten damit nicht zum klassischen Forschungsobjekt der Kunstgeschichte.[80] Erst Ende der 1970er und während der 1980er Jahre entstanden erste Arbeiten, die sich näher mit Fotografien aus dem Bereich der Industrie beschäftigten.[81]

In einer Phase, in der sich die Wirtschaftsstrukturen in Westeuropa und den USA stark veränderten und die klassische Industriemoderne vielerorts verschwand,[82] faszinierten fotografische Abbildungen vergangener Produktionsabläufe und Arbeitsformen zunehmend mehr Wissenschaftler.[83] Viele Studien zur Industriefotografie beschränkten sich auf Fotografien aus einer Region oder einem Firmennachlass.[84] Andere Autoren konzentrierten sich auf ein

79 Zu Deutschland: Paul Brandt: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst, Bd. 2. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Leipzig 1928; Klaus Türk: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Antologie, Wiesbaden 2000; Ferdinand Ullrich: Zur Darstellung industrieller Wirklichkeit in der Malerei, in: Industriebilder aus Westfalen. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik 1800–1960. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 7.9. bis 21.10.1979, Münster 1979, S. 19–33. Zu England: Francis Donald Klingender: Art and the Industrial Revolution, London 1947. Zu Frankreich: Nicolas Pierrot: Les images de l'industrie en France. Peintures, dessins, estampes 1760–1870, Paris, Univ., Diss., 2010.

80 Ähnlich Überlegungen formuliert auch: Pugh: Industrial Image, S. 9.

81 Forrest Jack Hurley (Hrsg.): Industry and the Photographic Image. 153 Great Prints from 1850 to the Present, New York 1980; o. A.: Le Grand Oeuvre. Photographies des grands travaux, 1860–1900, Paris 1983; André Rouillé: Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire, in: Actes de la recherche en sciences sociales, Jg. 14/1984, Heft 54, S. 31–43; Matz: Industriefotografie.

82 Zu dieser Thematik: Manuel Castells: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft, Bd. 1. Das Informationszeitalter, Opladen 2001, S. 237–245; Anselm Doering-Manteuffel; Lutz Raphael: Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970, Göttingen 2008.

83 Diese Faszination steht in Zusammenhang mit dem Geschichtsboom der 1970er und 1980er Jahre. Siehe hierzu: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240.

84 Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994; Liselotte Kugler (Hrsg.): Die AEG im Bild, Berlin 2000; Henning Rogge: Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin-Wedding, Köln 1983; Lisa Kosok; Stefan Rahner (Hrsg.): Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Hamburg 1999; David E. Nye: Image Worlds. Corporate Identities at General Electric, 1890–1930, Cambridge, London 1985; Auch aktuell aus Österreich: Martin Keckeis: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien 1855–1879. Die k. k. Staats-Eisenbahn-Gesellschaft zwischen Paris und

Medium und untersuchten die Fotografien jeweils in einem entsprechenden medienspezifischen Kontext.[85] Die vorliegende Arbeit widmet sich im Gegensatz dazu Industriefotografien in unterschiedlichen Medien und ermöglicht dadurch einen differenzierteren Blick auf den Forschungsgegenstand.

Während frühe Industriefotografien in Frankreich in den letzten Jahren ein beliebtes Forschungsthema waren, sind sie in der osteuropäischen Geschichte kaum präsent. Margarita Sergeevna Štiglic gehört zu den wenigen Wissenschaftlern, die sich mit vorrevolutionären Fotografien russischer Fabriken beschäftigen. Als Industriearchäologin nutzt sie die Abzüge jedoch ausschließlich, um materialtechnische und architektonische Neuentwicklungen in der Industriearchitektur St. Petersburgs herauszuarbeiten und geht weder auf den Entstehungskontext der Bilder noch auf ihre ästhetischen Besonderheiten ein.[86] Die vorliegende Arbeit nutzt die bestehenden Forschungen zu Westeuropa und den USA, um die Ergebnisse der Untersuchung zur russischen Fabrikfotografie in einen internationalen Kontext zu stellen. Zudem trägt sie dazu bei, Bilder russischer Fabriken als lohnenden Untersuchungsgegenstand für Analysen der Industrie- und visuellen Kultur zu etablieren.[87]

1.6 Industriefotografie in unterschiedlicher Rahmung: Themen und Kapitel

Die Arbeit folgt dem Motiv der Fabrik durch die Bildwelten des Zarenreichs. Dies legt eine Gliederung nach Medien – Fotoalben, Festschriften, illustrierten

dem Banat, in: Monika Faber; ders. (Hrsg.): Bildpolitik der Ingenieure. Fotokampagnen der k. k. privilegierten österreichischen Staats-Eisenbahn-Gesellschaft 1855–1879, Salzburg 2016, S. 19–66.

85 So die Beiträge im folgenden Sammelband: Denis Woronoff, (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002. Die folgenden Arbeiten konzentrieren sich auf fotografische Abzüge und Fotoalben: Assegond: La photographie du travail; Alf Lüdtke: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie und Arbeitsphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in: Historische Anthropologie, Jg. 1/1993, Heft 3, S. 394–430; Iris Metje: Harmonische Einheit und Spuren des Wandels. Industrielandschaft als fotografische Landschaft, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 49–56.

86 Margarita Štiglic: Promyšlennaja architektura Peterburga v sfere „industrial'noj archeologii", Sankt-Peterburg 2003.

87 Sowjetische Industriefotografien sind im Gegensatz zu ihren Vorgängern durchaus in der Forschung präsent. Erika Wolf: The Soviet Union. From Worker to Proletarian Photography, in: Jorge Ribalta (Hrsg.): The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 32–46, Stigneev: Vek fotografii.

Zeitschriften und Postkarten – nahe. Durch alle Kapitel zieht sich die Frage nach neu entstandenen Verwendungsweisen der aufgenommenen Bilder sowie das Verhältnis von Mensch und Maschine in den Fotografien. Thematisiert wird, welche Funktionen Menschen auf fotografischen Aufnahmen in unterschiedlichen Kontexten erfüllten, wer einen Platz auf den Bildern erhielt und welche Machtverhältnisse die visuellen Inszenierungen widerspiegeln.

Den Auftakt bilden zwei Kapitel, die sich mit dem historischen Kontext der Fotografie auseinandersetzen. Hier spielt die direkte Quellenanalyse zunächst eine untergeordnete Rolle. Vielmehr widmet sich das erste Kapitel der Entwicklung der russischen Industrie und Fotografie. Beide Prozesse werden parallel verfolgt, wodurch die Fotografie als Gewerbe einen Platz innerhalb des Wirtschaftslebens im Zarenreich erhält. Weiter gibt das Kapitel einen kurzen Überblick der zeitgenössischen Diskussionen innerhalb der russischen Elite mit Blick auf die Frage, welchen Weg die russische Wirtschaft einschlagen solle und welches Wirtschaftssystem den nationalen Besonderheiten Russlands am besten entspräche. Im anschließenden Kapitel werden die visuellen Vorgänger der Industriefotografien untersucht. Im Fokus stehen einerseits Werke aus der Malerei, andererseits Stiche und Lithografien, die Fabrikansichten zeigen. In der Analyse wird herausgearbeitet, welche Traditionen der Industriemalerei sich in Westeuropa ausbildeten, inwiefern sich Künstler im Zarenreich an diesen Vorbildern orientierten, aber auch wie sie sich abgrenzten. Das Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei blieb bis zum Ersten Weltkrieg sehr eng, so dass der Überblick vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert reicht.

Einen ersten Blick hinter die Eingangstore russischer Fabriken erhält der Leser in einem Überblickskapitel zum Verhältnis von Fotografie und Fabriken. Hier wird herausgearbeitet, welche Funktionen die neuen Bilder innerhalb der Unternehmen übernahmen. Weiter zeigt die Studie, welche neuen Praktiken sich mit der Verbreitung fotografischer Aufnahmen ausbildeten und wie wichtig das Image dieses fortschrittlichen Bildmediums gerade in einem industriellen Kontext war.

Den Hauptteil der Arbeit bilden fünf Quellenkapitel, von denen vier nach den in ihnen analysierten Träger-Medien bezeichnet sind. Das *fünfte Quellenkapitel* widmet sich der Übergangsperiode des Ersten Weltkriegs. Das *erste Quellenkapitel* beschäftigt sich mit Fotoalben. Hier stehen neben der Verwendung von Fotografien besonders die Motive der Aufnahmen im Fokus. Die Bildanalyse in diesem Kapitel arbeitet die visuellen Spezifika von Industriefotografien heraus und stellt exemplarisch ihre Charakteristika vor. Das Kapitel geht der Frage nach, wie Lichtbildner Fabriken als Orte inszenierten und welche virtuellen Räume sie mit ihren Bildern schufen. Angeordnet in Alben fügten sich die Aufnahmen zu Bildnarrativen, die den Blick der Betrachter auf

ein Unternehmen, dessen Werkshallen und Beschäftigte leiteten. Es lässt sich beobachten, welche Aspekte des Arbeitslebens Teil der visuellen Präsentation waren und welche Bereiche keinen Platz zwischen den Albendeckeln fanden. Die Bildanalyse wird in diesem Kapitel um eine Objektanalyse erweitert, die die Ausgestaltung von Alben in die Interpretation einbezieht und an einem Beispiel den Bedeutungswandel einzelner Fotografien verdeutlicht.

Das *zweite Quellenkapitel* lenkt den Blick auf eine spezifische Form der Firmenpublikation – auf die Festschrift und auf die im langen 19. Jahrhundert immer beliebter werdende Tradition des Firmenjubiläums. Anlässlich dieser Jahrestage traten Unternehmer in einer breiten gesellschaftlichen Öffentlichkeit in Erscheinung. Untersucht wird einerseits ihre Rolle als Geschichtsschaffende, andererseits die von ihnen angewandten Strategien, mit denen sie eine virtuelle Erinnerungsgemeinschaft bilden wollten, in deren Zentrum die eigene Fabrik und deren Geschichte stand.

Das starke Wirtschaftswachstum der 1890er Jahre und die zunehmende industrielle Produktion hatten zur Folge, dass der Massenkonsum im Zarenreich an Bedeutung gewann. Teil dieser Entwicklung waren illustrierte Zeitschriften – diese bilden die Grundlage des *dritten Quellenkapitels*. Es untersucht, ob Redakteure Fotografien von Fabriken und Industrieanlagen als geeignet ansahen, um mit ihnen ihre Leserschaft zu unterhalten, oder welche Bedingungen erfüllt sein mussten, damit die Aufnahmen einen Weg in die beliebten Blätter fanden. Außerdem zeigt die Analyse von sechs russischen Zeitschriften, in welchem Zusammenhang Fotografien die Schattenseite der Industrialisierung thematisierten.[88]

Die Untersuchung des *vierten Quellenkapitels* richtet ihr Augenmerk auf die Unterschiede zwischen Provinz und imperialen Zentren. Am Beispiel von Bildpostkarten verfolgt das Kapitel, in welchen Regionen des Russischen Reichs Fabrikillustrationen zum Bildrepertoire gehörten, und formuliert Thesen, warum sich die Präsenz von Fabriken auf Korrespondenzkarten je nach Ort stark unterschied.

Der Erste Weltkrieg stellte für die russische Industriefotografie einen wichtigen Einschnitt dar. Aus diesem Grund weicht das *letzte Quellenkapitel* von der nach Medien geordneten Gliederung ab. Es verfolgt stattdessen, wie sich das Image der russischen Industrie vor dem Hintergrund des militärischen

88 Im Zarenreich gab es keine prominenten Zeitgenossen, die die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Fabrikarbeiter und städtischen Unterschichten fotografisch dokumentierten, um Gesetzesänderungen oder staatliche Hilfe zu fordern. Das Vorgehen des amerikanischen Fotografen Lewis E. Hine (1874–1940), der sich mit seinen sozialkritischen Aufnahmen von Kindern in Fabriken für eine gesetzliche Regelung der Kinderarbeit in den USA einsetzte, hat in Russland kein Pendant.

Konflikts veränderte. Zum einen skizziert das Kapitel, das neue Interesse, das Fabrikfotografien bei Redakteuren illustrierter Zeitschriften hervorriefen. Dabei rückt der internationale Aspekt des Themas ebenso in den Fokus wie eine neue Bildästhetik, die russische Fotografen vor dem Hintergrund des Krieges für sich entdeckten. Zum anderen werden Fotografien von Firmenbesuchen des Zaren Nikolaus II. (1868–1918) untersucht, der im Ersten Weltkrieg mehrfach Rüstungsunternehmen besichtigte.

Der Ausblick gibt anhand von vier kurzen Fallbeispielen einen Einblick, wie sich russische Fabrikfotografien in Fotoalben, Festschriften, illustrierten Zeitschriften und auf Postkarten nach der Oktoberrevolution entwickelten. Er skizziert, wodurch sich die sowjetischen Bilder von ihren Vorgängern aus dem Zarenreich unterschieden, und zeigt auf, in welchen Bereichen Narrative oder Elemente der Bildsprache über den politischen Umbruch von 1917 hinaus Bestand hatten.

Wie eigneten sich Menschen in der Vergangenheit ihre Wirklichkeit an? Für diese zentrale Frage der kulturwissenschaftlichen Forschung spielten in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert Bilder eine entscheidende Rolle. Immer wieder betonen Autoren in der Forschungsliteratur, dass sich Bilder stärker einprägen als Worte. Hinzu kommt das besondere Gefühl der „Augenzeugenschaft“, das Bilder ihren Betrachtern vermitteln können.[89] Dies gilt für die Fotografie in besonderem Maße. Fotografien ließen sich vergleichsweise einfach transportieren und vermittelten ihrem Publikum einen Einblick in Räume, die für sie nicht immer zugänglich waren. Insbesondere Fabrikanten machten sich diese Eigenschaften zunutze. Sie prägten dadurch das Bild, das sich ihr Publikum von Fabrikanlagen machte, die es nicht selbst betreten konnte. Neben den Industriellen verbreiteten Fotografen, Redakteure und Herausgeber von Postkarten Bilder der russischen Industrie und nahmen ihrerseits darauf Einfluss, wie die Menschen Fabriken wahrnahmen. Die Arbeit rückt Industrie, Fabriken und Fotografie in den Fokus der Analyse. Sie bereichert auf diese Weise Forschungen zur russischen Industrialisierung um kulturwissenschaftliche Komponenten und etabliert fotografische Quellen als eigenständige Quellen erster Ordnung für die Geschichte des Zarenreichs.

89 Burke: Augenzeugenschaft; Marion G. Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden, Konstanz 2003, S. 88.

KAPITEL 2

Fotografien und Industrie – Historischer Überblick

Wann die Industrialisierung im Zarenreich begann, lässt sich nicht eindeutig beantworten und hängt vom jeweiligen Verständnis des Begriffs Industrialisierung ab. Sowjetische Historiker datierten die ersten Anfänge der Industrialisierung im Zarenreich auf das 17. Jahrhundert.[1] Für sie war ausschlaggebend, dass in dieser Zeit adelige Unternehmer damit begannen, Kapital anzuhäufen und erste kleinerer Unternehmen zu gründen. Allerdings handelte es sich bei diesen frühen Formen von Industrie mit Blick auf das gesamte Zarenreich um Ausnahmeerscheinungen, und die Betriebe besaßen kaum Maschinen, so dass die Produktion auf Handarbeit basierte.[2] Gemeinhin werden in der Forschung eher die Regierungszeit Peter I. (1672–1725) und dessen Reformen als Beginn gewerblicher Großproduktion in Russland angesehen. Der Zar förderte unter anderem die Herstellung von Salz und Pottasche und setzte sich besonders für die Entstehung von metallverarbeitendem Gewerbe im Ural ein, wo er erste Unternehmen gründete.[3] Diese Betriebe erfüllen jedoch ebenfalls nicht die Voraussetzung, um von Industrialisierung zu

* In dieser Darstellung wird die Entwicklung bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs skizziert. Die Situation während des Kriegs wird im entsprechenden Kapitel näher behandelt. Siehe hierzu: Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg", S. 325–368.

1 Beispielsweise: Pavel Alekseevič Chromov: Očerki ėkonomiki feodalizma v Rossii, Moskva 1957, S. 109–134; Pavel Alekseevič Chromov: Ėkonomičeskoe razvitie Rossii. Očerki ėkonomiki Rossii s drevnajšich vremen do Velikoj Oktjabr'skoj revoljucii, Moskva 1967, S. 278; M. D. Kurmačev: Vopros o pervonačal'nom nakoplenii v Rossii v sovetskoj istoričeskoj literature, in: L. G. Beskrovnyj; E. I. Zaozerskaja; A. A. Preobraženskij (Hrsg.): K voprosu o pervonačal'nom nakoplenii v Rossii (XVII–XVIII vv.), Moskva 1958, S. 9–37; F. Ja. Poljanskij: Pervonačal'noe nakoplenie kapitala v Rossii, Moskva 1958. Zu diesen Debatten siehe auch: Nikolaj I. Pavlenko: Historiographische Bemerkungen zur Genese des Kapitalismus in Rußland, in: Peter Hoffmann; Heinz Lemke (Hrsg.): Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland. Studien und Beiträge, Berlin 1973, S. 1–25, S. 1–13.

2 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 13–14.

3 Roger Portal: L'Oural au XVIIIe siècle. Étude d'histoire économique et sociale, Paris 1950, S. 25–51; Roger Portal: The Industrialization of Russia, in: H. Habakkuk, M. Postman (Hrsg.): The Cambridge Economic History of Europe, Bd. 6. The Industrial Revolutions and after: Incomes, Population and Technological Change, Cambridge 1965, S. 801–872, S. 806; Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 17; Vincent Barnett: The Revolutionary Russian Economy, 1890–1914. Ideas, Debates and Alternatives, London 2004, S. 6–7.

DOI:10.30965/9783657703081_003

sprechen: Sie stützten sich auf Heimarbeit oder proto-industrielle Strukturen und nutzten in der Produktion selten Maschinen.[4]

Nach dieser ersten Initiative stärkte besonders Zarin Katharina II. (1729–1796) die Entwicklung des zweiten Wirtschaftssektors, indem sie nichtadeligen Kaufleuten das Recht zubilligte, Unternehmen zu gründen, und Betrieben erlaubte, Leibeigene zu besitzen.[5] Dies ermöglichte Unternehmern, eine ausgebildete Arbeiterschaft heranzuziehen.[6] Insgesamt zeigten diese ersten Anreize von staatlicher Seite jedoch nur eine begrenzte Wirkung. Einerseits war der europäische Markt besonders an den Rohstoffen aus dem Zarenreich interessiert, gefertigte Waren aus Russland stießen hingegen auf eine geringe Nachfrage. Andererseits war der Kreditmarkt in Russland nur schwach entwickelt, was Neugründungen und Investitionen generell erschwerte.[7] Besonders adelige Landbesitzer hatten wenig Interesse, dies zu ändern, weil sie um ihre führende soziale Stellung fürchteten.[8] Ihnen kam die protektionistische Politik des Finanzministeriums zugute, die ihnen durch hohe Einfuhrzölle und Einfuhrverbote ausländischer Waren ihre wirtschaftliche Monopolstellung sicherte.[9] In der Folge entwickelte sich die russische Industrie nur langsam und blieb auf einem wenig modernisierten Stand. Die

4 Zur Definition von Industrialisierung: Dietrich Hilger; Lucian Hölscher: Industrie, Gewerbe, in: Otto Brunner; Werner Conze; Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 237–304, S. 282–283.

5 Heller: Geschichte des modernen Unternehmertums, S. 7; Dietrich Geyer: „Gesellschaft" als staatliche Veranstaltung. Bemerkungen zur Sozialgeschichte der russischen Staatsverwaltung im 18. Jahrhundert, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 14/1966, Heft 1, S. 21–50, S. 27.

6 Pavel Alekseevič Chromov: Očerki ėkonomiki dokapitalističeskoj Rossii, Moskva 1988, S. 144–145; Darlay: Factory, S. 51. Zur Förderung der Industrie im 18. Jahrhundert siehe auch: Pavel Alekseevič Chromov: Ėkonomičeskoe razvitie Rossii v XIX–XX vekach. 1800–1917, Moskva 1950, S. 38–45.

7 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 88–89.

8 Zum Verhältnis von russischen Adeligen und Kaufleuten: Arcadius Kahan: Die Kosten der „Verwestlichung" in Rußland. Adel und Ökonomie im 18. Jahrhundert, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 53–82, S. 68–71. Zahlreiche russische Adelige gerieten im Laufe des 19. Jahrhunderts in finanzielle Schwierigkeiten. Siehe hierzu: Andreas Grenzer: Adel und Landbesitz im ausgehenden Zarenreich. Der russische Landadel zwischen Selbstbehauptung und Anpassung nach Aufhebung der Leibeigenschaft, Göttingen 1995, insbesondere S. 100–108.

9 Portal: The Industrialization of Russia, S. 803, 805. Die protektionistische Politik setzte sich auch deshalb durch, weil ihre Vertreter führende Positionen in der russischen Regierung innehatten. Die Befürworter des Freihandels besetzten eher untere Ränge und waren dadurch in einer schwächeren Position. Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 124–125.

Einfuhrzölle wirkten als Garant für den Absatz der Produktion, erhöhten jedoch die Kosten für importierte maschinelle Ausstattung: Eine Spindel in einer russischen Baumwollfabrik war in der Anschaffung dreimal teurer als in England.[10] Erst in den 1840er und 1850er Jahren kam es im Bereich der Textilindustrie zu einer starken Mechanisierung der Fabriken;[11] es kann von einem ersten Industrialisierungsschub gesprochen werden.[12] Die Dampfmaschinen waren englische Importe, so dass die noch schwach ausgebaute metallverarbeitende Industrie im Zarenreich kaum von diesen Investitionen profitierte.[13] Es war besonders die Leichtindustrie, die in den 1840er und 1850er Jahren die russische Industrie dominierte.

2.1 Wachsende Bedeutung von Industrie und Fotografie im ausgehenden Zarenreich

Etwa in diese Zeit fällt auch die offizielle Entdeckung oder Erfindung der Fotografie im Jahr 1839.[14] Nur wenige Tage, nachdem der Franzosen Louis Daguerre (1787–1851) das Verfahren der Daguerreotypie in Paris vorgestellt hatte, setzten Redakteure russischer Zeitungen sich schon damit auseinander, wofür die neue Technik verwendet werden könne.[15] Hier zeigt sich, wie schnell die Zirkulation von Informationen erfolgte und dass die Eliten des Zarenreichs weit vernetzt und über Entwicklungen in Westeuropa gut unterrichtet waren. Die erste fotografische Aufnahme in Russland entstand wenige Monate später:

10 Zu den Zollabgaben mussten die Fabrikanten außerdem für hohe Transportkosten sowie für das Salär der Spezialisten aufkommen, die die Maschinen montierten. Gestwa, Proto-Industrialisierung, S. 160; Kahan: Wirtschafts- und Sozialgeschichte Rußlands, S. 38.

11 In England setzte dieser Prozess bereits Mitte des 18. Jahrhunderts ein, nachdem der Engländer John Kay (1704–1780) das erste mechanisch bewegte Weberschiffchen entwickelt hatte. Wolfgang Ebert: Kathedralen der Arbeit. Historische Industriearchitektur in Deutschland, Tübingen, Berlin 1996, S. 9.

12 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 42–46, 50.

13 Portal: The Industrialization of Russia, S. 810.

14 Bereits vor dem offiziellen Datum, an dem das Verfahren in Paris präsentiert wurde, fanden in unterschiedlichen Ländern Experimente mit ähnlichen Verfahren statt. Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 8–9. Zur Frage, ob es sich bei der Fotografie um eine Erfindung oder um eine Entdeckung handelte, siehe: Peter Geimer: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010, S. 49–56.

15 Außerdem schickte die Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg einen Abgesandten mit dem Auftrag nach Paris und London, mehr über die neue Technik herauszufinden. Elena Barchatova: The First Photographs in Russia, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 24–30, S. 26; Elliot: The Photograph in Russia, S. 11–12.

Sie zeigt die im Bau befindliche Isaakskathedrale in St. Petersburg.[16] Bereits im folgenden Jahr hatten erste fotografische Ateliers eröffnet, in denen, wer es sich leisten konnte, eine Daguerreotypie von sich anfertigen ließ.[17] Die Betreiber benötigten ein großzügiges Startkapital, denn allein eine Kamera kostete 1839 rund 550 Rubel.[18]

Ende der 1840er Jahre begann nach der Hochzeit der Daguerreotypie eine neue Ära in der (russischen) Fotografie. Das von William Henry Fox Talbot entwickelte Prinzip des Positiv-Negativ-Verfahren setzte sich im Zarenreich durch. Jetzt ließen sich, anders als bei der Daguerreotypie, von einem aufgenommenen Negativ mehrere Abzüge anfertigen.[19] Dies förderte die Attraktivität der neuen Bilder, erhöhte die Einnahmequellen der Fotografen und steigerte die Erfolgsaussichten in diesem Berufsfeld. Während die Entwicklung der russischen Wirtschaft aufgrund der Niederlage des Zarenreichs im Krimkrieg (1853–1856) stagnierte und in eine Krise geriet, entwickelte sich die Fotografie schnell zu einem florierenden Gewerbe. In allen Regionen des Imperiums ergriffen Menschen den Beruf des Fotografen. Zunächst waren dies besonders häufig Ausländer, bald wandten sich aber auch Bürger des Russischen Reichs dem neuen Gewerbe zu.[20] Doch diese Trennung zwischen russischen und ausländischen Lichtbildnern existierte so klar nicht. Von Beginn an waren russische Fotografen auch international vernetzt. Sie absolvierten häufig Teile ihrer Ausbildung in Westeuropa und präsentierten ihre Abzüge auf internationalen Ausstellungen.[21] Bereits 1849 gewann beispielsweise Sergej L'vovič Levickij (1819–1898) als erster russischer Fotograf für seine Landschaftsaufnahmen eine Goldmedaille auf der Pariser Gewerbeausstellung.[22]

Das fotografische Gewerbe im Zarenreich zeigte sich von der Wirtschaftskrise im Zuge des Krimkriegs unbeeindruckt und profitierte stattdessen von neuen technischen Entwicklungen. Zu nennen ist hier besonders die französische Entwicklung der Carte de visite.[23] Ähnlich wie in Deutschland

16 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 8.

17 Barchatova: The First Photographs in Russia, S. 26–27; Tat'jana Nikolaevna Šipova: Fotografy Moskvy, 1839–1930. Biografičeskij slovar'-spravočnik, Moskva 2006, S. 6–7. Eine Daguerreotypie ist eine fotografische Aufnahme auf einer Metallplatte. Diese Fotografien waren Unikate, gaben den aufgezeichneten Gegenstand seitenverkehrt wieder und zeigten je nach Lichteinfall oder Bearbeitungstechnik eine Negativ- oder Positivaufnahme.

18 Dies berichtete die Zeitung *Moskovskie Vedomosti* (Moskauer Anzeiger). Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 5–6.

19 Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 12–13.

20 Elliot: The Photograph in Russia, S. 12.

21 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 18–20, 24–25.

22 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 9.

23 Jens Jäger: Fotografie und Geschichte, Frankfurt a. M., New York 2009, S. 62.

und Großbritannien war in Russland die Portraitfotografie das am weitesten verbreitete Genre.[24] Die kleinformatigen Aufnahmen der Carte de visite hatten im Unterschied zu klassischen Portraits den Vorteil, dass sie vergleichsweise günstig waren, was sie sehr populär machte.[25] Es entwickelte sich mit dem Visitformat erstmals ein standardisiertes Format, das es erlaubte, bei der Entwicklung der Bilder Maschinen einzusetzen.[26] Vornehmlich Mitglieder der russischen Mittelschicht und des Adels tauschten und sammelten die Abbildungen. Einem Zeitgenossen nach waren 1858 Visitenkartenportraits so beliebt, dass die Anzahl der fotografischen Einrichtungen im Zarenreich stark zunahm.[27] Dieser Entwicklung war zuträglich, dass staatliche Behörden zunächst verhältnismäßig offen gegenüber der Eröffnung von Ateliers waren und es administrativ wenige Hindernisse gab.[28]

Die russische Niederlage im Krimkrieg hatte das Zarenreich an den Rand eines Staatsbankrotts gebracht. Außerdem war offensichtlich geworden, dass Russland den Anschluss an die industrielle Entwicklung Westeuropas verpasst hatte. Nachdem erste Schritte zur Industrialisierung der Wirtschaft bereits vor 1850 auf den Weg gebracht worden waren, beschleunigte sich der Prozess in den Nachkriegsjahren. Zar Alexander II. (1818–1881) stieß mit den Großen Reformen eine Vielzahl an gesellschaftlichen wie wirtschaftlichen Veränderungen an, um die Ursachen der beschämenden Niederlage zu beseitigen.[29] Ein großer gesellschaftlicher Einschnitt war 1861 die Abschaffung der Leibeigenschaft. Auf die russische Industrie hatte diese Maßnahme jedoch nur begrenzte Auswirkungen. Fabriken, die auf die Arbeit von Leibeigenen angewiesen waren, gerieten unmittelbar nach 1861 zunächst in eine Krise, beispielsweise im Ural, wo Metallarbeiter zum Teil „kopflos“ ihren Arbeitsplatz aufgaben.[30] Allerdings war es den Menschen auch nach der Aufhebung der Leibeigenschaft nicht erlaubt, frei ihren Wohnsitz und Arbeitsplatz zu wählen. Darum hatte letztlich die Abschaffung der Kopfsteuer in den Jahren 1882–1885 einen größeren Einfluss auf die Industrie, weil sie die Bewegungsfreiheit der Bauern erheblich erweiterte.[31]

---

24 Barchatova: Russkaja svetopis', S. 234; Jäger: Gesellschaft und Photographie, S. 144.

25 Tat'jana Saburova: Early Masters of Russian Photography, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 31–40, S. 35.

26 Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 15.

27 Saburova: Early Masters of Russian Photography, S. 35.

28 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii. S. 18.

29 Heiko Haumann: Geschichte Russlands, München 1996, S. 351–365.

30 Michail Ivanovič Tugan-Baranovsky: Geschichte der russischen Fabrik, Berlin 1900, S. 371–372.

31 Portal: The Industrialization of Russia, S. 811.

Insgesamt verzeichnete die russische Industrie in den 1860er Jahren einen ersten Boom. Maßgeblich hierfür war die Gründung der russischen Staatsbank (*Gosudarstvennyj bank Rossijskoj Imperii*) 1860, die den größten Teil des Finanz- und Kreditwesens kontrollierte. Sie diente als Vorbild für weitere Gründungen privater Handelsbanken, die als Aktiengesellschaften organisiert waren.[32] Außerdem finanzierte die russische Staatsbank den Bau der Eisenbahnen. Diese Projekte lockten in großem Stil auch ausländische Investoren an[33] und markierten nach der ersten Mechanisierung in den 1840er und 1850er Jahren eine zweite Phase der Industrialisierung im Zarenreich. Neben den Aufträgen für die metallverarbeitende Industrie wirkten sich insbesondere die durch den Ausbau der Infrastruktur rückläufigen Transportkosten positiv auf die russische Wirtschaft aus.[34] Infolge dessen erwirtschafteten die Betriebe Anfang der 1870er Jahre hohe Gewinne, die die Fabrikanten in neue technische Ausstattung und in den Ausbau neuer Produktionsstätten reinvestierten.[35] Nach den Großen Reformen lösten Kaufleute den Adel langsam als Modernisierungsagenten ab.[36]

Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Aufbruchsstimmung im Zarenreich bildete den Hintergrund, vor dem in den 1860er Jahren auch die Popularität der Fotografien weiter anstieg. Sie entwickelten sich zu einem festen Bestandteil im Alltag der russischen Bevölkerung.[37] Abzüge standen auf Schreibtischen, Kaminsimsen und Regalen der wohlhabenden Schichten der russischen Gesellschaft, teilweise schmückten ganze ‚Ikonostasen' aus Fotografien die Wohnräume.[38] Nicht nur für die sozial besser gestellten Schichten, die sich ein eigenes Portrait leisten konnten, waren die Fotoateliers von Bedeutung. Die Ateliers entwickelten sich dank ihrer Schaufenster auch für weniger

32 Olga Crisp: Studies in the Russian Economy before 1914, London 1976, S. 121–123; Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1153; Portal: The Industrialization of Russia, S. 813.

33 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1141. Zur Bedeutung ausländischer Investoren und ausländischen Wissens siehe auch: McKay: Pioneers for Profit, S. 12–37.

34 Die hohen Kosten für russische Waren, sowohl aus der industriellen Produktion als auch aus der Landwirtschaft, waren in erster Linie auf die hohen Transportkosten zurückzuführen. Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 80; Schenk: Russlands Aufbruch in die Moderne?, S. 191.

35 William Blackwell: The Industrialization of Russia. A Historical Perspective, Arlington Heights [3]1994, S. 42; Portal: The Industrialization of Russia, S. 820–822.

36 Lindner: Unternehmer und Stadt in der Ukraine, S. 463.

37 Galina A. Miroljubova; Tat'jana A. Petrova: Das Goldene Zeitalter der Photographie. Die photographische Sammlung der Ermitage, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 100–121, S. 102.

38 Miroljubova; Petrova: Das Goldene Zeitalter der Photographie, S. 109.

wohlhabende Menschen zu wichtigen Institutionen. Der englische Journalist George Augustus Sala (1828–1895) beschrieb in seinen Aufzeichnungen, die er während eines Russlandaufenthalts im Jahr 1856 anfertigte, die Auslage des Ladens für Druckerzeugnisse und Fotografie der Familie Daziaro in der Hauptstadt St. Petersburg. Laut Sala ließen sich die aktuellen Ereignisse besser und schneller an den Fotografien in den Ladenvitrinen ablesen als in einer Tageszeitung. Stürbe eine wichtige Persönlichkeit, so könne am selben oder spätestens am nächsten Tag ihr Portrait bei Daziaro erworben werden.[39] Dieses Beispiel verdeutlicht, wie wichtig Laufkundschaft und die Lage eines Fotoateliers waren. Um möglichst viele Kunden zu erreichten, bevorzugten Lichtbildner für ihre Einrichtungen Standorte an belebten Straßen oder in der Nähe von Klöstern oder Kathedralen, die zahreiche Menschen anzogen.[40]

Auch in kleineren Städten nahmen immer mehr Fotoateliers ihren Betrieb auf, um die auch in der Provinz größer werdende Nachfrage an Bildern zu bedienen. Für die Eröffnung eines Ateliers musste ab 1862 in Moskau der Generalgouverneur, in St. Petersburg der Stadthauptmann und in anderen Städten der jeweilige regionale Gouverneur seine Erlaubnis erteilen.[41] Neben der Zustimmung, auf der vermerkt war, wo sich die Einrichtung befinden solle, benötigte der Antragsteller zwei vertrauenswürdige Bürgschaften. Außerdem musste er eine jährliche Gebühr von etwa 20 Rubel entrichten[42] und dafür sorgen, dass der Feuerschutz sowie eine gute Belüftung gesichert war und kein Wasser von den verwendeten Chemikalien verunreinigt wurde.[43] Die Zensurbehörden verpflichteten die Lichtbildner, von allen Aufnahmen ihres Ateliers Abzüge anzufertigen. Diese mussten sie mit Inventarnummern versehen und in speziellen Alben aufbewahren, so dass jederzeit alle Bilder für die Behörden leicht zugänglich waren.[44] Keine Fotografie durfte das Atelier verlassen, ohne

39 George Augustus Sala: A Journey due North. Being Notes of a Residence in Russia in the Summer of 1856, London 1859, S. 93–94.

40 Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 11.

41 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 18; sowie die Korrespondenz aus Tula: GATO f. 90, op. 1 t 47, d. 41460.

42 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 19.

43 Tat'jana Nikolaevna Šipova: „Der Zukunft zu Erinnerung", Das Archiv der Literatur, Moskau, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 146–160, S. 147.

44 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 21. Allerdings konnte trotz intensiver Recherchen keines dieser Inventaralben für eine Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausfindig gemacht werden. Es ist darum fraglich, ob das entsprechende Gesetz tatsächlich zur Anwendung kam oder ob die Zeitgenossen die Bestimmung in der Praxis tatsächlich umsetzten. Insgesamt besteht zu Fragen und konkreten Umsetzung der Bildzensur und zur Zensur von Fotografien im Zarenreich noch großer Forschungsbedarf.

dass auf ihr der Name der Firma vermerkt gewesen wäre.[45] Darüber hinaus regulierten Fotografieverbote die Wahl der Motive. Teilweise war der Zugang zu bestimmten Orten den Fotografen verboten, in anderen Fällen durften von bestimmten Ereignissen wie Militärparaden oder dem Stapellauf eines Schiffs nicht ohne explizite Genehmigung Fotografien angefertigt werden.[46]

Neben den professionellen Lichtbildnern nahm auch die Zahl der Amateure und Liebhaber (*fotograf-ljubiteli*) der neuen Technik zu. Beide Gruppen begannen in den 1870er Jahren, sich zusammenzuschließen und in Gesellschaften zu organisieren. Zunächst gründete die Kaiserlich Russländische Technische Gesellschaft (*Imperatorskoe Rossijskoe Techničeskoe Obščestvo*) 1866 eine Unterabteilung, die sich der Fotografie widmete.[47] Die Gründung einer ersten selbstständigen fotografischen Gesellschaft, der *Obščestvo rasprostranenie techničeskich znanij* (Gesellschaft zu Verbreitung technischen Wissens), erfolgte 1871 und bald folgten weitere.[48] Sowohl die Gesellschaften als auch Privatpersonen gaben eine große Zahl an fotografischen Zeitschriften heraus, die sich an professionelle Fotografen wie an Amateure richteten.[49] Die Publikationen informierten ihre Leser über technische Neuentwicklungen, Ausstellungen oder Diskussionen zu bestimmten Stilrichtungen in der Fotografie. Teilweise handelte es sich um Texte russischer Autoren, in anderen Fällen veröffentlichten die Redaktionen Übersetzungen von Artikeln aus westeuropäischen Fachzeitschriften. Damit spiegeln die Periodika, wie international vernetzt russische Akteure im Bereich der Fotografie waren.

In der russischen Wirtschaft waren in den 1860er und 1870er Jahren Beziehungen zu internationalen Partnern ebenfalls sehr wichtig: Ausländische Kapitalimporte finanzierten zunächst große Teile des russischen Eisenbahnbaus.[50] Nutznießer dieser umfangreichen Bauprojekte war die metallver-

45 Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 40, 1865, čast' 1, zakon No. 41990 (06.04.1865), S. 397–406.

46 Barchatova: Russkaja svetopis', S. 49; Aleksandra Golovina: Für die Nachkommen aufbewahren. Die Photographische Sammlung des Zentralarchivs für Film- und Photodokumente, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 170–186, S. 172.

47 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 12.

48 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 29–32; Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 20, 29–32.

49 Wobei die ersten Zeitschriften erschienen, bevor sich die ersten russischen Fotografen zu Gesellschaften zusammenschlossen. Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 9–19, 30. Zur russischen fotografischen Gesellschaft in Moskau: Tat'jana Saburova: Russkoe fotografičeskoe obščestvo v Moskve. 1894–1930, Moskva 2013.

50 Dietrich Geyer: Der russische Imperialismus. Studien über den Zusammenhang von innerer und auswärtiger Politik 1860–1914, Göttingen 1977, S. 105.

arbeitende Industrie, die im Zarenreich an Bedeutung gewann.[51] Ein weiterer Grund für das Wachstum dieses Industriezweigs war die Aufhebung der hohen Zölle auf die Importe von Roheisen.[52] Mitte der 1870er Jahre wurden aus Kreisen russischer Unternehmer Stimmen laut, die von der Regierung eine protektionistischere Politik forderten, damit die russischen Hersteller sich neben der westeuropäischen Konkurrenz behaupten konnten. Diese Bitte griff Finanzminister Michail Christoforovič Rejtern (1820–1890) auf, und die russische Regierung untersagte 1876 die zollfreie Einfuhr von Schienen. Die Eisenbahngesellschaften erhielten die Auflage, mindestens die Hälfte ihres Bedarfs an Schienen aus der russischen Produktion zu decken.[53] Noch bis Anfang der 1890er Jahre waren Schutzzölle eines der zentralen Mittel der Finanzpolitik des Zarenreichs.[54]

Die russische Regierung verfolgte neben dem Schutz der nationalen Wirtschaft die Strategie, russische Exporte zu steigern. Der Bau der Eisenbahn hatte die dafür nötige Infrastruktur geschaffen. Der größte Posten aller ins Ausland verkauften Güter war Getreide.[55] Diese Exporte und die niedrigen

---

51 Pavel G. Ryndzjunskij: Einige Probleme der sozioökonomischen Entwicklung Rußlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Peter Hoffmann; Heinz Lemke (Hrsg.): Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland. Studien und Beiträge, Berlin 1973, S. 241–262, S. 261–262.

52 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1142–1143.

53 Valerij I. Bovkin: Probleme der industriellen Entwicklung Rußlands, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 188–209, S. 191–192; Portal: The Industrialization of Russia, S. 816–818. Diese Strategie war dahingehend erfolgreich, dass in den 1890er Jahren der größte Teil der verlegten Eisenbahnschienen aus russischer Produktion stammte, allerdings teilweise aus Unternehmen mit ausländischem Kapital oder aus Betrieben, die unter ausländischer Ägide errichtet worden waren.

54 Die russische Regierung hoffte, mithilfe der erhobenen Zölle unter anderem die Kosten des Russisch-Osmanischen Kriegs (1877–1878) finanzieren zu können. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1143. Zur russischen Schutzzollpolitik siehe auch: Arcadius Kahan: Russian Economic History. The Nineteenth Century, Chicago 1989, S. 19; Valentin Wittschewsky: Russlands Handels-, Zoll- und Industriepolitik von Peter dem Grossen bis auf die Gegenwart, Berlin 1905, S. 234; Dietrich Beyrau; Manfred Hildermeier: Von der Leibeigenschaft zur frühindustriellen Gesellschaft (1856–1890), in: Gottfried Schramm (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. 3/1. Von den autokratischen Reformen bis zum Sowjetstaat (1856–1945), Stuttgart 1983, S. 5–202, S. 116–118; Iosif F. Gindin: Rol' železnodorožnogo stroitel'stva v industrializacii Rossii i železnodorožnaja politika S. Ju. Vitte, in: S. Ju. Vitte: Sobranie sočinenij i dokumental'nych materialov v pjati tomach, tom. 1. Puti soobščenija i ėkonomičeskoe razvitie Rossii, kniga 2, čast' 2, Moskva 2006, S. 583–622, S. 606.

55 Barry K. Goodwin; Thomas J. Grennes: Tsarist Russia and the World Wheat Market, in: Explorations in Economic History, Jg. 35/1998, Heft 4, S. 405–430. In der Forschung wurde immer wieder diskutiert, ob es sich bei diesen Exporten um „Hungerexporte"

europäischen Zinsen sorgten dafür, dass die Wirtschaft des Zarenreichs ab 1888 für ein Jahrzehnt schwarze Zahlen schrieb.[56] Allerdings führte der massenhafte Export von Getreide 1891–1892 nach einer Missernte in vielen Gebieten des Russischen Reichs zu einer großen Hungersnot mit darauf folgenden Cholera- und Typhusepidemien.[57] Die Regierung musste große Summen aufwenden, um die Bevölkerung zu versorgen. Die Situation verdeutlichte die wirtschaftliche Schwäche und das fragile soziale Gleichgewicht des Zarenreichs. Als Nikolaus II. 1894 den Thron bestieg, konnte er wirtschaftliche Reformen daher nicht verwehren.[58] Treibende Kraft war hier der ebenfalls neu angetretene Finanzminister Sergej Jul'evič Vitte (1849–1915).[59] Er wollte Russland schnellstmöglich industrialisieren, um dessen Unabhängigkeit zu stärken und zu verhindern, dass das Zarenreich zur Kolonie westeuropäischer Wirtschaftsmächte würde.[60] Vitte wandte sich von der Schutzzollpolitik ab und setzte sich stattdessen dafür ein, die russische Wirtschaft für ausländische Investoren attraktiv zu machen und neue Märkte für Waren aus dem Zarenreich

---

gehandelt habe. Zu diesem Thema siehe beispielsweise: Boris Ananich: The Russian Economy and Banking System, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 394–425; Blackwell: The Industrialization of Russia, S. 28–29; Geyer: Der russische Imperialismus, S. 106; Portal: The Industrialization of Russia, S. 815.

56 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1144.

57 David Moon: The Environmental History of the Russian Steppes. Vasilii Dokuchaev and the Harvest Failure of 1891, in: Transactions of the Royal Historical Society, Jg. 15/2005, S. 149–174; Richard G. Robbins: Famine in Russia. 1891–1892. The Imperial Government Responds to a Crisis, New York 1975; Alfred Eisfeld; Guido Hausmann; Dietmar Neutatz (Hrsg.): Hungersnöte in Russland und in der Sowjetunion 1891–1947. Regionale, ethnische und konfessionelle Aspekte, Essen 2017; zu den Folgen, die die Hungersnot für das Ansehen und den Rückhalt der russischen Regierung in der Bevölkerung hatte siehe: Orlando Figes: Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution 1891 bis 1924, Berlin 1998, S. 173–178.

58 Ananich: The Russian Economy and Banking System, S. 411.

59 L. I. Abalkin: Ėkonomičeskie vozzrenija i gosudarstvennaja dejatel'nost' S. Ju. Vitte, in: ders. u. a. (Hrsg.): Sobranie sočinenij i dokumental'nych materialov. Bd. 1. Puti soobščenija i ėkonomičeskoe razvitie Rossii, Moskva 2002, S. 12–42.

60 Neutatz: Träume und Alpträume, S. 50–51; Thomas C. Owen: Industrialization and Capitalism, in: Abbott Gleason (Hrsg.): A Companion to Russian History, Malden, Mass., Oxford 2009, S. 210–224, S. 217–218; Stefan Plaggenborg: Staatsfinanzen und Industrialisierung in Rußland 1881–1903. Die Bilanz der Steuerpolitik für Fiskus, Bevölkerung und Wirtschaft, Wiesbaden 1990; Heinz-Dietrich Löwe: Von der Industrialisierung zur ersten Revolution, 1890–1904, in: Gottfried Schramm (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. 3/1. Von den autokratischen Reformen zum Sowjetstaat (1856–1945), Stuttgart 1983, S. 203–335, S. 213–215.

zu erschließen.[61] Eine wichtige Maßnahme hierfür war der Goldstandard für den russischen Rubel, den der Minister 1897 durchsetzte.[62] Die Golddeckung der Währung sollte das Vertrauen der Investoren stärken und russische Anleihen international attraktiv machen.[63] Für die Stahlindustrie gelang dies, um die Jahrhundertwende machte ausländisches Kapital hier circa 78 Prozent aller Investitionen aus. Weitere Impulse für die heimische Wirtschaft erhoffte sich Vitte von einem gigantischen Infrastrukturprojekt – dem Bau der Transsibirischen Eisenbahn.[64] Die neue Linie erschloss einerseits potentielle Absatzmärkte, andererseits sicherte das Bauvorhaben Aufträge für russische Unternehmen. Die Funktionseliten verbanden mit dem Projekt die Hoffnung, dass die Transsibirische Eisenbahn Russland zum zentralen Umschlagplatz für den lukrativen Handel zwischen Ostasien und Westeuropa machen würde.[65] Vitte bemühte sich neben der direkten Förderung der Montanindustrie und des Maschinenbaus darum,[66] dass die positive Wirtschaftslage und die ausländischen Importe auch auf die Leichtindustrie ausstrahlten. Abgesehen von der Ausstattung mit neuen Maschinen setzten die Ausländer neue Produktionsverfahren und Organisationsformen in ihren Betrieben um,

61 Diese Periode kann als dritte Phase der Industrialisierung bezeichnet werden. In dieser Zeit etablierten sich in den Metropolen neue Industriezweige wie die Chemie- und Elektroindustrie.

62 Olga Crisp: Russian Financial Policy and the Gold Standard at the End of the Nineteenth Century, in: The Economic History Review, Jg. 6/1953, Heft 2, S. 156–172.

63 Hierzu beispielsweise: Gatrell: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution, S. 231; Robin Winks; Joan Neuberger: Europe and the Making of Modernity, 1815–1914, New York, Oxford 2005, S. 235–236; Francis Wcislo: Tales of Imperial Russia. The Life and Times of Sergej Witte, 1849–1915, Oxford 2011, S. 154–155, 159–161. Diese Reform ermöglichte maßgeblich, die sibirischen Goldvorkommen zu fördern. Portal: The Industrialization of Russia, S. 825. Zu Maßnahmen Vittes, die ausländische Investoren nach Russland locken sollten, siehe auch: Heller: Geschichte des modernen Unternehmertums, S. 16.

64 Als Vitte 1894 das Amt des Finanzministers übernahm, war dieses Projekt zwar bereits beschlossen, dennoch ist seine Person sehr eng mit der Durchführung der Baumaßnahmen verbunden. Hierzu: Steven Marks: Road to Power. The Trans-Siberian Railway and the Colonization of Asian Russia, 1850–1917, Ithaca 1991, S. 117–169; Wcislo: Tales of Imperial Russia, S. 154–156, 176–180.

65 Frithjof Benjamin Schenk: Das Zarenreich als Transitraum zwischen Europa und Asien. Russische Visionen und westliche Perzeptionen um die Jahrhundertwende, in: Martin Aust (Hrsg.): Globalisierung imperial und sozialistisch. Russland und die Sowjetunion in der Globalgeschichte 1851–1991, Frankfurt a. M., New York 2013, S. 41–63.

66 Allerdings kam diese Förderung nicht allen Gebieten gleichermaßen zugute. Während Unternehmen im Donbass viele Aufträge erhielten, profitierten Betriebe im Ural weniger von den Maßnahmen. Jurij Alekseevič Buranov: Akcionirovanie gorozavodskoj promyšlennosti Urala. 1861–1917 gg., Moskva 1982, S. 9.

die russische Unternehmer teilweise übernahmen.[67] Die Politik des Finanzministers war insgesamt sehr erfolgreich, und in der Wirtschaftsgeschichte gelten die 1890er Jahre als die Zeit des industriellen *Take-off* im Zarenreich.[68] Allerdings muss betont werden, dass dieses Wachstum nicht allein auf einer kurzfristigen, staatlichen Initiative beruhte, sondern einen längerfristigen Prozess darstellte.[69]

In der Periode dieses starken Wirtschaftswachstums entwickelte sich im Zarenreich die Fotografie zu einem eigenständigen Wirtschaftszweig. In den 1860er Jahren hatte die Fotografie weder als Kunst, noch als Industrie gegolten, sondern war dem Handwerk zugerechnet worden. Dies galt nicht nur für das Zarenreich, auch auf der Weltausstellung 1862 in London hatten Lichtbildner ihre Ausstellungsplätze noch Seite an Seite mit Handwerksbetrieben.[70] Ab den 1880er Jahren fanden zunehmend mehr Menschen ihr finanzielles Auskommen im Wirtschaftsbereich der Fotografie, auch wenn die Zahlen für das Zarenreich verglichen mit Frankreich und Großbritannien relativ bescheiden ausfielen. 1882 gab es in Paris bereits 400 fotografische Einrichtungen, die 23.000 Personen ernährten. In London waren es zum gleichen Zeitpunkt 960 Ateliers, die für das Auskommen von 35.000 Menschen sorgten. In der russischen Hauptstadt hingegen arbeiteten in 104 Einrichtungen 800 bis 900 Personen. Für das gesamte Zarenreich sicherten die Erwerbsmöglichkeiten in 800 fotografische Einrichtungen die Existenzgrundlage von rund 40.000 Menschen.[71] Darunter war auch die Fotografin Anna Petrovna Vjatkina,[72] die ein Atelier in Kazan unterhielt, in dem neben ihr sechs Personen arbeiteten. Das Studio machte Ende der 1880er Jahre in einem Zeitraum von zwölf Monaten ca. 8.000 Rubel Umsatz, wobei Vjatkina 7.100 Rubel für Material und

67 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1141, 1146.

68 Zum Konzept des industriellen *Take-off*: Walt Whitman Rostow: The World Economy. History and Prospect, London 1978.

69 Neutatz: Träume und Alpträume, S. 77; Winks; Neuberger: Europe and the Making of Modernity, S. 234–235; Nicholas V. Riasanovsky: Russian Identities. A Historical Survey, Oxford 2005, S. 188–189; Portal: The Industrialization of Russia, S. 836.

70 Šipova: „Der Zukunft zu Erinnerung", S. 147; Stigneev: Vek fotografii, S. 19.

71 Hierzu werden jedoch auch die Familien der Angestellten gezählt. Barchatova: Russkaja svetopis', S. 219.

72 Die genauen Lebensdaten von Vjatkina sind leider nicht bekannt. Sicher ist jedoch, dass sie ab den 1860er Jahren ein Atelier betrieb und bis um die Jahrhundertwende Fotografien erschienen, die auf Karton aufgeklebt waren, der mit ihrem Namen bedruckt war. A. M. Osipov: Katalog Kazanskoj naučno-promyšlennoj vystavki. Sosotijaščej pod pokrovitel'stvom ego Imperatorskago Vysočestva Gosudarja naslednika Cesareviča. Knižno-tipografskij i fotografičeskij otdel, Kazan' 1890, S. 7.

sonstige Kosten ausgeben musste.[73] Die 900 Rubel Gewinn zeigen, dass es sich um ein lukratives Geschäft handelte.

Die Menschen, die den Beruf des Fotografen ergreifen wollten, stammten aus unterschiedlichen sozialen Schichten. Im Gouvernement Tula wandte sich 1873 eine Hebamme mit der Bitte an den Gouverneur, in ihrem Haus ein Atelier einrichten zu dürfen.[74] Weiter suchten Adelige, Kaufleute, Kleinbürger, Bauern, Ärzte, Studenten oder Postillions ihr Glück in dem neuen Beruf; die größte Gruppe der professionellen Fotografen waren Künstler.[75] In der Forschungsliteratur zur Geschichte der russischen Fotografie im 19. Jahrhundert sind die untersuchten Protagonisten mehrheitlich männlich; es ergriffen allerdings auch zahlreiche Frauen den Beruf.[76] Möglicherweise war es für sie ein Vorteil, dass sich das Berufsfeld des Fotografen erst neue etablierte, wodurch insgesamt neue Aufstiegschancen entstanden.[77] Noch gab es kaum ausgebildete Organisationsformen und Hierarchien, die Frauen von der Ausübung des Berufs fernhielten. Ein ähnliches Phänomen lässt sich in der ebenfalls neu entstehenden Werbebranche beobachten: Frauen leiteten 1896 fünf von 13 Werbeagenturen in Moskau.[78] Es ist zu vermuten, dass diese soziale Durchlässigkeit in gleicher Weise für Menschen aus weniger angesehenen Gesellschaftsschichten galt. Solange sie das nötige Kapital für die Eröffnung und den Unterhalt eines Fotostudios aufbringen konnten, stand ihnen der Zugang zu diesem Beruf offen.[79] Die Weiterentwicklungen der fotografischen Technik vereinfachte die Tätigkeit der Lichtbildner und senkte die Hürde, sich professionell der Fotografie zu widmen. Ende der 1880er Jahre lösten Brom-Gelatinetrockenplatten im Zarenreich das nasse Kollodiumverfahren ab. Fotografen mussten für die Arbeit mit den neuen Fotoplatten kein komplettes Labor mehr mitführen.[80] Zur gleichen Zeit erleichterte das industriell gefertigte Albuminpapier das

73 Osipov: Katalog Kazanskoj naučno-promyšlennoj vystavki, S. 7.

74 GATO f. 51, op. 37, d. 1440.

75 Elliot: The Photograph in Russia, S. 12; Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 13–14.

76 Beispielsweise in Tula: GATO f. 90, op. 1 t 47, d. 41460, l. 47, 60, 78; für Moskau: Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 18–20; für St. Petersburg: Ebba Norkute: Der Photograph und seine Majestät, das Theater. Die Photographische Sammlung des Museums für Theater und Musik, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 132–142, S. 140–141.

77 Christopher Stolarski: Another Way of Telling the News. The Rise of Photojournalism in Russia, 1900–1914, in: Kritika, Jg. 12/2011, Heft 3, S. 561–590, S. 572.

78 Sally West: I Shop in Moscow. Advertising and the Creation of Consumer Culture in late Tsarist Russia, DeKalb 2011, S. 37.

79 Leider kann eine solche Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Eine Analyse dieser Zusammenhänge wäre jedoch wünschenswert.

80 Barchatova: Russkaja svetopis', S. 210.

Herstellen fotografischer Abzüge.[81] Beide Entwicklungen halfen den Lichtbildnern, Aufnahmen herzustellen, und erweiterten die Palette fotografischer Motive.

In Ateliers arbeiteten neben dem Fotografen und seinen Lehrlingen auch Retuscheure und Personen, die darauf spezialisiert waren, Negative abzuziehen. In der Regel waren in einem Studio deutlich mehr Angestellte tätig, die die Bilder bearbeiteten und mit dem Aufnahmeprozess selbst nichts zu tun hatten (teilweise bis zu sechs Personen), als Fotografen (meist nur einer).[82] Dies verdeutlicht, dass neben der Betätigung des Auslösers der Kamera in einem Studio zahlreiche Aufgaben anfielen. Die Tätigkeit des Fotografen war jedoch die am besten bezahlte innerhalb der Betriebe.

Lichtbildner nutzten für die Herstellung von Fotografien in den ersten Jahrzehnten nach 1839 vornehmlich aus Westeuropa importierte technische Ausstattungen und Chemikalien. Erst in den 1880er Jahren begannen russische Betriebe, sich auf diese Branche und innerhalb derselben zu spezialisieren: Einzelne Unternehmen konzentrierten sich ausschließlich darauf, Negative zu entwickeln.[83] Auch der Handel mit fotografischen Geräten und Zubehör professionalisierte sich bis zur Jahrhundertwende. Russische Fotoliebhaber hatten zunächst ihre Ausrüstung und die von ihnen benötigten Chemikalien in lokalen Apotheken erstanden, ab den 1890er Jahren öffneten in vielen Städten spezialisierte Foto-Handelsdepots ihre Türen.[84] 1882 nahm Al'bert Feliš (1837–1908)[85] in St. Peterburg die erste Fabrik für Gelatineemulsion in Betrieb und markierte damit den Beginn der russischen Fotoindustrie.[86] Allerdings entwickelte sich dieser Wirtschaftszweig nur langsam, und bis zum Ersten Weltkrieg konnte die russische Produktion nie die Nachfrage des russischen Marktes befriedigen. Im Jahr 1896 waren noch immer 85 Prozent aller Materialien, die Fotografen für ihre Arbeit benötigten, Importe aus

81 Problematisch war für die Produktion von Albuminpapier das regelmäßige Auftreten der Hühnerpest, denn pro Tag wurden mehr als 10.000 Eiweiß benötigt. Rolf Sachsse: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003, S. 53.

82 Osipov: Katalog Kazanskoj naučno-promyšlennoj vystavki, S. 7, 9.

83 Saburova: Early Masters of Russian Photography, S. 36.

84 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 22.

85 Zwar nennt Barchatova dem Namen „Al'fred Feliš", doch unterschiedliche fotografische Zeitschriften sprechen von „Al'bert Feliš". Barchatova: Russkaja svetopis', S. 209; o. A.: Jubilej A. Ė. Feliša, in: Fotograf-Ljubitel', 1891, No. 3, S. 95; o. A.: Nekrolog A. Ė. Feliša, in: Fotografičeskie Novosti, 1908, No. 7, S. 119.

86 Gelatineemulsionen wurden unter anderem benötigt, um fotografische Abzüge anzufertigen. Barchatova: Russkaja svetopis', S. 209.

Deutschland, Frankreich oder Großbritannien. Später entwickelten sich auch die USA zu einer wichtigen Bezugsquelle in diesem Bereich.[87]

Die Verzahnung der russischen mit der ausländischen Wirtschaft stellte für die Unternehmen im Zarenreich einerseits Vorteile dar, andererseits barg sie Risiken. Um die Jahrhundertwende waren 37 Prozent des russischen Aktienkapitals in ausländischer Hand:[88] Die russische Wirtschaft war bereits stark mit dem Weltmarkt verbunden. Vorteile waren zusätzliches finanzielles und unternehmerisches Engagement ausländischer Industrieller. Die negativen Auswirkungen zeigten sich um 1900, als der weltweite Konjunkturabschwung die Wirtschaft des Zarenreichs hart traf.[89] Mehrere russische Handelshäuser mussten aufgrund einer internationalen Finanzkrise und eines Überangebots an Getreide Konkurs anmelden, im Zuge dessen mussten weitere 3.000 Unternehmen ihren Betrieb einstellen. Zu selben Zeit war der erste Bauabschnitt der Transsibirischen Eisenbahn abgeschlossen worden, so dass die staatlichen Aufträge und die damit verbundene finanzielle Unterstützung der Industrie fehlten.[90] Während die Konsumgüterindustrie dank der internen Nachfrage vergleichsweise gut durch die Krise kam, waren Metall- und Textilindustrie sehr stark von den Auswirkungen betroffen.[91]

In diese wirtschaftlich schwierige Periode fiel zusätzlich eine Missernte und verschlechterte die Lebensbedingungen der Landbevölkerung merklich. Gleichzeitig stieg die Bevölkerung im Zarenreich generell an,[92] und immer mehr Menschen strömten in die urbanen Zentren. Mitte des 19. Jahrhunderts

---

87 Elliot: The Photograph in Russia, S. 13.

88 An der Spitze standen französische Investoren. Franzosen und Belgier engagierten sich besonders im Hüttenwesen, Briten waren in der Öl- und Goldförderung aktiv, Franzosen und Deutsche waren Geldgeber im Bereich des Maschinenbaus und der chemischen Industrie, weiter brachten sich Deutsche und Belgier besonders in der jungen Branche der Elektroindustrie finanziell ein. Neutatz: Träume und Alpträume, S. 78. Es handelte sich dabei um Investitionen, deren Gewinne nicht ins Ausland abflossen (wie in Beispielen aus der Kolonialwirtschaft), sondern direkt der russischen Wirtschaft zugutekamen. John P. McKay: Ausländische Unternehmer im zarischen Rußland 1860–1914, in: Dittmar Dahlmann; Carmen Scheide (Hrsg.): „ … das einzige Land in Europa, dass eine grosse Zukunft vor sich hat“. Deutsche Unternehmen und Unternehmer im Russischen Reich im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Essen 1998, S. 65–86, S. 65–69.

89 Michail Porfir'evič Vjatkin: Gornozavodskij Ural v 1900–1917 gg., Moskva, Leningrad 1965, S. 24–36.

90 Heiko Haumann: Kapitalismus im zaristischen Staat 1906–1917. Organisationsformen, Machtverhältnisse und Leistungsbilanz im Industrialisierungsprozeß, Königstein 1980, S. 23; Gatrell: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution, S. 231–232; Neutatz: Träume und Alpträume, S. 78.

91 Gatrell: The Tsarist Economy, S. 171–172.

92 Portal: The Industrialization of Russia, S. 811.

lebten in St. Petersburg etwa 485.000 Menschen, in Moskau etwa 337.000. In den folgenden 30 Jahren wuchsen die Einwohnerzahlen um mehr als das Doppelte – in den 1880er Jahren wurden beide zu Millionenstädten. Bis 1915 hatten St. Petersburg mit 2.318.600 und Moskau mit 1.984.000 die Anzahl ihrer Bewohner ein weiteres Mal in etwa verdoppelt.[93] Die Städte waren auf dieses Bevölkerungswachstum nicht ausgerichtet, es entstand ein großer Mangel an Wohnraum[94] und viele Menschen litten unter katastrophalen hygienischen Bedingungen.[95] Die beiden russischen Metropolen besetzten mit ihren Mortalitätsraten im Vergleich mit anderen europäischen Hauptstädten die Spitzenpositionen.[96] Die sozialen Probleme und Spannungen der russischen Gesellschaft verschärften sich im Zuge der Wirtschaftskrise weiter, was die Ausbildung extremer politischer Strömungen sowie terroristischer Aktivitäten im Zarenreich förderte.[97] Die erste Dekade des 20. Jahrhunderts war durch nationale wie internationale Konflikte geprägt: 1902 kam es zu Bauernunruhen,

---

93 Timothy Colton: Moscow, Governing the Socialist Metropolis, Cambridge u. a. 1995, S. 757–758.

94 James H. Bater: St. Petersburg. Industrialization and Change, London 1976, S. 173–181, 326–342; Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 57–64; Clemens Zimmermann: Die Zeit der Metropolen, Urbanisierung und Großstadtentwicklung, Frankfurt a. M. 1996, S. 30. Zu Wohnverhältnissen siehe auch: Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 317. In Moskau lebten Schätzungen zufolge durchschnittlich 8,7, in St. Petersburg 7,4 Menschen in einer Wohnung. Sie lagen damit weit über den Zahlen anderer europäischer Hauptstädte wie Paris (4,3), Wien (4,2) oder Berlin (3,9). Blair Ruble: Second Metropolis. Pragmatic Pluralism in Gilded Age Chicago, Silver Age Moscow, and Meiji Osaka, Cambridge u. a. 2001, S. 266.

95 Colton: Moscow, S. 57. Eine eindringliche Schilderung der Missstände gibt auch: Alexander Martin: Der Schmutz, der Gestank und die Stadt. Repräsentationen städtischer Gesellschaft in Moskau 1770–1880, in: Jörg Baberowski; David Feest; Christoph Gumb (Hrsg.): Imperiale Herrschaft in der Provinz. Repräsentationen politischer Macht im späten Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 359–403, S. 363–364. Zu Krankheiten in Moskau siehe: Kyoo-Sik Lee: Das Volk von Moskau und seine bedrohte Gesundheit. Öffentliche Gesundheitspflege in Moskau, 1850–1914, Frankfurt a. M. u. a. 1996.

96 Zimmermann: Die Zeit der Metropolen, S. 95.

97 Siehe hierzu das Themenheft der Jahrbücher für Geschichte Osteuropas: Anke Hillbrenner; Frithjof Schenk (Hrsg.): Modern Times? Terrorism in Late Imperial Russia, Themenheft: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 58/2010, Heft 2, mit Beiträgen von Sally Boniece, Anke Hillbrenner, Lynn Patyk, Frithjof Schenk und Claudia Verhoeven. Zur Ausbildung des Terrorismus siehe auch: Claudia Verhoeven: The odd Man Karakozov. Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism, Ithaca 2009, S. 10–65; Anke Hillbrenner: Gewalt als Sprache der Straße. Terrorismus als Form politischer Kommunikation im Russischen Reich vor 1917, unveröffentlichtes Manuskript der Habilitationsschrift, Bonn 2014; Felicitas Fischer von Weikersthal; Anke Hilbrenner: Imperien in der Krise. Terrorismus und imperiale Gewalt in Osteuropa vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 4, S. 3–4.

1903 erschütterte eine Streikwelle die Industriezentren des Imperiums.[98] Die Wirtschaft des Zarenreichs hatte sich noch nicht von der Krise erholt, als 1904 der Russisch-Japanische Krieg begann. Die zaristische Regierung versuchte, die angespannte Lage im Inneren des Landes durch Gesetze zum Arbeitsschutz zu befrieden, doch die Bemühungen blieben wirkungslos. Spätestens als am 9. Januar 1905 Regierungstruppen in St. Petersburg das Feuer auf unbewaffnete Demonstranten eröffneten, verspielte die Staatsmacht vollends das Vertrauen der Bevölkerung.[99] Der Generalstreik im Oktober 1905 führte der Regierung schließlich die Macht der neuen Arbeiterschaft vor Augen und resultierte in politischen Veränderungen.[100]

Die hohen Ausgaben für die Kriegsführung und Kosten, die im Zuge der revolutionären Auseinandersetzungen 1905 bis 1907 entstanden, waren so hoch, dass die russische Regierung kurz vor der Zahlungsunfähigkeit stand. Ihre Schulden konnte sie nur dank französischer Kredite decken.[101] Als Folge der schwierigen finanziellen Lage verzichtete Finanzminister Vladimir Nikolaevič Kokovcov (1853–1943) darauf, die Entwicklung der Industrialisierung nach 1905 von staatlicher Seite weiter zu forcieren.[102]

Die russische Wirtschaft brauchte mehrere Jahre, bis sie sich von der Krise erholt hatte. Erst 1909 begann sie wieder langsam zu wachsen. Hierfür waren Investitionen und Bankkredite, die höher waren als jemals zuvor, sowie der zunehmende Konsum in ländlichen Regionen und Städten verantwortlich. Hohe Getreidepreise steigerten zwischen 1906 und 1912 die Kaufkraft der Bauern.[103] Die Industrie verzeichnete hohe Wachstumsraten, so dass Russland am Vorabend des Ersten Weltkriegs zur fünftgrößten Wirtschaftsmacht weltweit aufsteigen konnte.[104] Die Anzahl aller Beschäftigten wuchs dabei

98 Haumann: Kapitalismus im zaristischen Staat, S. 23; Neutatz: Träume und Alpträume, S. 103.

99 Reginald E. Zelnik: Russian Workers and Revolution, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 617–636, S. 629–630; Walter Sablinsky: The Road to Bloody Sunday. Father Gapon and the St. Petersburg Massacre of 1905, Princeton 1976, S. 229–271; Gerald D. Surh: 1905 in St. Petersburg. Labor, Society, and Revolution, Stanford 1989, S. 106–115.

100 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1011–1018.

101 Winks; Neuberger: Europa and the Making of Modernity, S. 235.

102 Ananich: The Russian Economy and Banking System, S. 417–418, 421.

103 Geyer: Der russische Imperialismus, S. 200; Portal: The Industrialization of Russia, S. 845.

104 Dowler: Russia in 1913, S. 27–29. Hildermeier zufolge lassen aktuelle Forschungen zum russischen Wirtschaftswachstum jedoch keine besonderen Auffälligkeiten erkennen. Unter Einbeziehung der Landwirtschaft war die Zunahme höher als die deutsche, britische oder italienische, sie lag jedoch unter der der USA oder Kanadas. Russlands Industrie wuchs nicht ungewöhnlich rasch. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1148.

schneller als die Zahl der Fabriken, was darauf hindeutet, dass die bereits bestehenden Unternehmen immer größer wurden.[105] Obwohl viele dieser Großbetriebe aus der Eisen- und Stahlindustrie waren, entfielen nur 14 Prozent der wertmäßigen Produktion und 21 Prozent der Beschäftigten auf diese Branche. Führend waren Textil- und Nahrungsmittelindustrie, die die Hälfte der wertmäßigen Produktion beziehungsweise 43 Prozent der Arbeiter ausmachten. Das Kapitalwesen war 1913 im Zarenreich gut ausgebaut, wobei 44 Prozent des Geldes in den Banken aus dem Ausland stammte.[106] Trotz seiner insgesamt guten Wirtschaftslage ging das Zarenreich jedoch mit einer großen Kreditlast von neun Billionen Rubel Schulden in den Ersten Weltkrieg.[107] Das Land hatte begonnen, seine Schulden abzubauen, doch vor dem Hintergrund des Krieges verpufften diese Anstrengungen.[108]

Die Branche der Fotografie überstand in Russland die Wirtschaftskrise der Jahrhundertwende vergleichsweise gut. Neue Drucktechniken hatten neue Verwendungsmöglichkeiten für Fotografien entstehen lassen: als Abbildungen in Illustrierten oder auf Bildpostkarten. Die erweiterten Reproduktionsmöglichkeiten verschärfte die Frage des Urheberrechts an fotografischen Aufnahmen.[109] Diese Thematik diskutierten Fachkreise bereits seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, eine zufriedenstellende Lösung hatte die russische Regierung jedoch nicht gefunden. Eine Ursache für die fehlende Gesetzgebung war die weit verbreitete Ansicht, es handle sich bei Fotografien um technische, nicht um künstlerische Bilder. Der Fotograf stelle nur die Kamera auf und bereite die Chemikalien vor. Für die eigentliche Bildherstellung sei die Sonne verantwortlich.[110] Die Thematik des Urheberrechts war

---

105 1913 waren 54 Prozent aller Beschäftigten in der Industrie in nur fünf Prozent der Betriebe angestellt, die der Fabrikinspektion unterlagen. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1151–1152.

106 Dowler: Russia in 1913, S. 40–42. Zum Bankensystem: Portal: The Industrialization of Russia, S. 849.

107 Davon waren 4,3 Billionen Rubel ausländische Schulden und damit mehr als doppelt so viel wie die Summe aller ausländische Investitionen im Zarenreich. Ananich: The Russian Economy and Banking System, S. 421.

108 Dowler: Russia in 1913, S. 27.

109 Zu Beispielen für illegale Kopien und Verwendungen von Fotografien siehe: Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 23–24. Allgemeineren Überlegungen zur Entwicklung des Urheberrechts siehe bei: Monika Dommann: Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, Frankfurt a. M. 2014.

110 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 27; Katherine Hill Reischl: Photography and the Crisis of Authorship. Tolstoy and the Popular Photographic Press, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 533–549, S. 536.

eng mit der Frage verbunden, ob Fotografien Kunstwerke seien oder nicht.[111] Lichtbildner wie Andrej Osipovič Karelin (1837–1906), Sergej L'vovič Levickij oder Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij (1863–1944) engagierten sich für eine gesetzliche Regelung. 1911 verabschiedete die Duma schließlich das erste Gesetz zum Urheberrecht in der russischen Fotografie.[112] Es sprach den Fotografen für zehn Jahre das alleinige Nutzungsrecht zu, solange es sich nicht um Auftragsarbeiten handelte. In diesem Fall erhielt der Auftraggeber die Verwendungsrechte für die Bilder.[113] Damit war offiziell der Umgang mit Fotografien festgeschrieben, allerdings kam es immer wieder zu Verstößen gegen die Regelungen.[114]

Die Berufsausbildung war ein weiterer Bereich im fotografischen Gewerbe, der bis zum Ende des Zarenreichs wenig institutionalisiert und ohne einheitliche Standards blieb. Obwohl die Mitglieder der fotografischen Gesellschaften dieses Thema bereits vor der Jahrhundertwende diskutiert hatten, entwickelte sich abgesehen von Initiativen Einzelner kein Konzept für die Berufsqualifizierung.[115] Dies führten Fachleute 1910 als ein Grund an, warum die russischen Fotografen auf internationalen Ausstellungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs vergleichsweise schlecht abschnitten. In Russland gab es weder Schulen noch Hochschulen, an denen Aufnahmetechniken hätten erlernt werden können.[116] Möglicherweise galt die Fotografie als zu wenig künstlerisch, als dass sie in die Kunstausbildung Aufnahme gefunden hätte.[117] Stattdessen erfolgte die Ausbildung zumeist bei einem Meister in dessen Studio.[118] In den

111 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 19; Hill Reischl: Photography and the Crises of Authorship, S. 548.

112 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 24–28.

113 Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 31, 1911, čast' 1, zakon No. 34935 (11.03.1911), S. 194–201, Ob" avtorskom" prave, S. 201.

114 Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 23.

115 R. Allshouse: Introduction, in: ders. (Hrsg.): Photographs for the Tsar. The Pioneering Colour Photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, Commissioned by Tsar Nicholas II., London 1980, S. ix–xxiii, S. x; Barchatova: Russkaja svetopis', S. 231–232; Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 27; Stigneev: Vek fotografii, S. 11.

116 Zwar hatten 1896 die Teilnehmer des ersten Kongresses der russischen Vertreter der Fotografie beschlossen, eine Fachschule für Fotomechanik einzurichten, dieser Beschluss wurde jedoch nie verwirklicht. Teilweise boten einzelne Fotografen und fotografische Gesellschaften nach der Jahrhundertwende fototechnische Kurse an, diese fanden jedoch nicht zentral an einer Institution statt. Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 27, 36; Barchatova: Russkaja svetopis', S. 231; A. E. Janovskij: Pečatnoe delo, knižnaja torgovlja i knigochranilišča, in: V. I. Kovalevskago (Hrsg.): Rossija v konce XIX veka, Sankt-Peterburg 1900, S. 889–915, S. 901.

117 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 31.

118 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 43.

Beständen des zentralen Fotoarchivs in St. Petersburg finden sich mehrere Fotografien, die sich ausschließlich durch eine minimal verschobene Position der Kamera und variierende Belichtung unterscheiden.[119] Als Autor der Aufnahmen ist immer „Bulla" vermerkt. Aufgrund der damaligen fotografischen Technik war es jedoch nicht möglich, die Fotoplatte so schnell zu wechseln. Folglich ist davon auszugehen, dass zwei unterschiedlichen Kameras die Bilder anfertigten. Sehr wahrscheinlich entstanden diese Aufnahmen im Zuge der Ausbildung eines Lehrlings. Ein Lichtbildner aus dem St. Petersburger Atelier Bulla[120] und ein Lehrling platzierten ihre Kameras nebeneinander und fotografierten dasselbe Motiv. Nach der Entwicklung des Negativs beziehungsweise des Abzugs konnte der Lehrling sein Ergebnis direkt mit dem seines Lehrers vergleichen und die eigene Technik verbessern.[121] Ab den 1910er Jahren gab es in Russland vermehrt fototechnische Kurse.[122] Aber erst unter den Bolschewiki entstand 1918 mit dem *Vyščij Institut Fotografii i Fototechniki* (Höheres Institut für Fotografie und Fototechnik) die erste höhere Bildungseinrichtung, deren Ziel es war, professionelle Fotografen auszubilden.[123]

Zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des Ersten Weltkriegs nahm die Popularität der Fotografie nochmals stark zu. Besonders kleinere Handkameras wie die Modelle der Firma Kodak zielten darauf ab, das Fotografieren zu einer Massenbeschäftigung zu machen. Mit 16 bis 168 Rubel und Kindermodellen von 2,5 bis 28 Rubel waren die Fotoapparate zumindest für Mitglieder der russischen Mittelschicht erschwinglich. In ihrer Reklame betonte die Firma die Bedeutung einer Kamera als „besten Chronisten des persönlichen Familienlebens."[124] Die Werbetexte sprachen darüber hinaus die traditionelle Rolle der Frau als derjenigen an, der die häuslichen Pflichten und die Sorge um das Wohl der Familie zufielen.[125] Die Grafiken der Werbeanzeigen präsentierten Frauenfiguren mit Fotoapparaten, die fast wie kleine Handtaschen aussahen.[126] Der Hersteller inszenierte die Apparate ganz anders als dies in fotografischen Zeitschriften üblich war, deren Leser besonders auf technische Details Wert legten. Die Zeichnungen von Freizeit- und

119 Beispielsweise: CGAKFF d. 3498 und d. 3499.

120 Zur Geschichte der Familie Bulla siehe auch: Kapitel „Fabriken zum Zeitvertreib? – Illustrierte Zeitschriften", S. 241–282.

121 Vielen Dank an Oksana Igorevna Morozan für diesen Hinweis.

122 Barchatova: Russkaja svetopis', S. 231.

123 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 36; Tchmyreva: The History of Russian Photography, S. 518.

124 Kodak, in: Ogonëk, 01.06.1914, S. 25.

125 Engel: Between the Fields and the City, S. 22–24.

126 Hierzu auch: Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 564.

Urlaubsszenen, in denen die Kamera zum Einsatz kam, versprachen leicht zu bedienende Geräte.[127] Sie inszenierten die Fotoapparate als einen allgemein zugänglichen und erstrebenswerten Konsumartikel. Es bleibt allerdings unklar, in wie weit der Versuch der Firma Kodak, die Amateurfotografie zu einem Massenphänomen im Zarenreich zu machen, wirklich Erfolg hatte. Stigneev betont in seiner Darstellung zwar, dass dies der Fall gewesen sei, und führt als Argument an, dass in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg jährlich 25.000 Fotoapparate importiert worden seien und Fotografen bis zu 70 Millionen Fotoplatten entwickelten.[128] Jedoch ist fraglich, ob bei einer Anzahl von 25.000 Geräten gegenüber einer Gesamtbevölkerung von 165,7 Millionen von einem Massenphänomen gesprochen werden kann. Sicher ist, dass die Fotografie vor dem Ersten Weltkrieg für viele Menschen im Zarenreich zu einem Bestandteil des Alltags geworden war.

2.2 Die Zukunft der russischen Wirtschaft

Welchen Weg sollte das Zarenreich in die Zukunft wählen? Diese Frage trieb Mitglieder der führenden Gesellschaftsschichten während des 18. und besonders des 19. Jahrhunderts um. Die Zeitgenossen führten Diskussionen darüber, welche politische Rolle das russische Imperium in der Welt übernehmen, wie es sich in Fragen der Kultur oder der Nation gegenüber Westeuropa positionieren sollte und welches Wirtschaftsmodell am besten zum Zarenreich passe.[129] Diese Kontroversen bilden einen wichtigen Kontext, vor dem die fotografischen Aufnahmen der Industrialisierung entstanden sind und in dem sie interpretiert werden müssen. Ob Russland seine Wirtschaft industrialisieren solle und falls ja, in welcher Form, war eines der zentralen Themen dieser Debatten.[130] Im Folgenden werden die wichtigsten Positionen der Befürworter und Gegner einer Industrialisierung kurz skizziert, wobei der Fokus auf Fragen zur ökonomischen Entwicklung Russlands liegt. Es kommen

127 Kodak, in: Ogonëk, 02.06.1914, S. 25; Kodak, in: Ogonëk, 15.06.1914, S. 23.

128 Stigneev: Vek fotografii, S. 15. Gerade im Zarenreich, wo es nur eine kleine Mittelschicht gab, scheint es wenig wahrscheinlich, dass so viele einfache Menschen sich eine Kamera leisten konnten. Auch in Deutschland und Österreich-Ungarn war Ende des 19. Jahrhunderts die Zahl der Amateure noch überschaubar. Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 63.

129 Auch in Westeuropa entzündeten sich am Ort und Gegenstand der Fabrik und seiner wirtschaftlichen wie symbolischen Bedeutung Diskussionen über die Zukunft der Wirtschafts- und der Gesellschaftsformen. Hierzu: Boch: Fabriken, S. 537–539.

130 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 146; Chromov: Ėkonomičeskoe razvitie Rossii, S. 147–148.

ausschließlich Vertreter der alphabetisierten Eliten des Zarenreichs zu Wort; es ist wenig darüber bekannt, wie einfache russische Arbeiter zu unterschiedlichen Zeiten über die Industrialisierung dachten. Ihre Stimme fand kaum Gehör in den gesellschaftlichen Diskussionen um die wirtschaftliche Zukunft Russlands.

Bezugsrahmen für die Debatten über die Zukunft des Zarenreichs bildete schon seit dem 15. Jahrhundert Westeuropa.[131] Die Frage, ob sich Russland anpassen oder auf seine Andersartigkeit setzen sollte, beschäftigte über Jahrhunderte die Elite des Reichs. Einen ersten Höhepunkt erlebten die Auseinandersetzungen, nachdem Peter I. das Zarenreich in großangelegten Reformen sowie durch die Eroberung des Zugangs zur Ostsee und der Gründung St. Petersburgs stärker an Westeuropa herangerückte hatte; nicht allen erschien das westeuropäische Vorbild erstrebenswert.[132] Die politische Elite des Zarenreichs blieb jedoch auf dem von Peter dem Großen vorgegebenen Kurs. Seine Nachfolger auf dem Zarenthron orientierten sich ebenfalls in vielen Bereichen an westeuropäischen Staaten und setzten zahlreiche wirtschaftliche, rechtliche, politische und kulturelle Veränderungen per Dekret von oben durch. Viele ihrer Beschlüsse kollidierten allerdings mit den Gegebenheiten vor Ort und scheiterten an der russischen Realität.[133] Diese positiven wie negativen Erfahrungen verarbeiteten russische Intellektuelle in ihren Diskussionen über die Zukunft des Zarenreichs.

Nach dem Wiener Kongress (1814–1815) intensivierten sich die Auseinandersetzungen, ob Russland sich stärker einer Mechanisierung seiner Industrie und neuen, kapitalistischen Produktionsmethoden zuwenden sollte. Große Gegner dieses Zukunftsmodells waren Viktor Pavlovič Kočubej (1768–1834), der von 1802 bis 1807 und von 1819 bis 1823 russischer Innenminister war, sowie Egor Francevič Kankrin (1774–1845), ab 1823 bis 1844 russischer Finanzminister. Beide argumentierten, dass das Russische Reich ein Agrarland bleiben solle und allein die bäuerliche Industrie zu fördern sei.[134] Gleichgesinnte führten die Situation der englischen Arbeiter als Negativbeispiel an und argumentierten, dass es den russischen Bauern in

131 Schenk: Russlands Aufbruch in die Moderne?, S. 187.

132 Alexander Gerschenkron: Europe in the Russian Mirror. Four Lectures in Economic History, Cambridge 1970, S. 3; Andrew Baruch Wachtel; Ilya Vinitsky: Russian Literature, Cambridge 2009, S. 92.

133 Effi Böhlke: Endzeit. Zukunftsvorstellungen im russischen politisch-philosophischen Denken um 1900, in: Sönke Neitzel (Hrsg.): 1900. Zukunftsvisionen der Großmächte, Paderborn u. a. 2002, S. 31–54, S 32; Neutatz: Träume und Alpträume, S. 52.

134 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 140–144.

der Landwirtschaft besser gehe als in entmenschlichten Fabriken.[135] Sollte es überhaupt zu einer Industrialisierung des Russischen Reichs kommen, forderten Nationalisten und Traditionalisten, dass sich deren Geschwindigkeit an der Entwicklung der Landwirtschaft orientieren müsse.[136] Vertreter der zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu in Russland entstandenen Wirtschaftswissenschaften,[137] beispielsweise Heinrich Friedrich von Storch (1766–1835), argumentierten ähnlich. Allerdings meldeten sich auch Stimmen zu Wort, die eine schnelle Industrialisierung des Zarenreichs forderten.[138] Die Befürworter einer raschen Industrialisierung befürchteten, Russland könnte von Europa abgehängt werden, wenn es sich wirtschaftlichen Veränderungen verschlösse. Sie forderten die Unterstützung der russischen Regierung mittels protektionistischer Politik. Bliebe diese aus, seien Stagnation, Inflation und Armut die Folgen – die Gruppe der nach Westen orientierten Protagonisten zitierte die schwierige Lage Spaniens als abschreckendes Beispiel.[139] Beide Lager waren jedoch keine homogenen Gruppen und umfassten Vertreter unterschiedlicher Ansichten, deren Standpunkte sich teilweise überschnitten.[140]

Ein wichtiger Bezugspunkt, sowohl für die Befürworter einer am Vorbild Westeuropas ausgerichteten Entwicklung (*zapadniki* – die Westler) als auch für ihre Gegner (die Slavophilen), stellte der 1836 auf Russisch publizierte Erste Philosophische Brief Pëtr Jakovlevič Čaadaevs (1794–1856) dar. Čaadaev widmete sich in seinem Schreiben dem Verhältnis von Russland und Europa und beklagte, dass Russland Europa nur nachgeahmt, aber

135 1845 veröffentliche Friedrich Engels seine Abhandlungen über die Lebensbedingungen der englischen Arbeiter. Friedrich Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen, Leipzig 1845.

136 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 123, 126.

137 Die Wirtschaftswissenschaft hatte im Zarenreich keine lange Tradition. Darum hatten die Ideen westeuropäischer Ökonomen unter anderen um die Mitte des Jahrhunderts auch Marx und Engels einen besonders starken Einfluss auf die russischen Wissenschaftler. Esther Kingston-Mann: In Search of the True West. Culture, Economics, and Problems of Russian Development, Princeton 1999, S. 82.

138 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 145; Gerschenkron: Europe in the Russian Mirror, S. 7. Zu den Debatten innerhalb der russischen Wirtschaftswissenschaften siehe auch: Barnett: A History of Russian Economic Thought.

139 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 124. Zur wirtschaftlichen Situation in Spanien siehe beispielsweise: Walther L. Beckmann; Horst Pietschmann: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart [4]2005, S. 283–289; Gabriel Tortella: The Development of Modern Spain. An Economic History of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Cambridge, Mass. u. a. 2000, S. 73–114.

140 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 146.

nichts Eigenständiges hervorgebracht habe.[141] Die Slavophilen bedienten sich Čaadaevs Argumentation, um zu beweisen, dass die Gruppe der Westler sowie ihre Ideen nicht russisch seien und folglich nicht in der Lage, ein für das Zarenreich passendes Zukunftskonzept zu entwerfen.[142] Sie selbst lehnten vermehrte Gründungen von Fabriken ab, denn sie befürchteten, dass ein Wachstum der Industrie auf Kosten der Gesundheit und Bildung des Volkes gehen könne und die Fabrikarbeit die Menschen abhängig machen würde. Ein erwerbsloser Arbeiter sei nicht mehr in der Lage, sich selbst zu ernähren.[143] Außerdem lehnten sie das Konzept des Kapitalismus ab, weil es ihren Werten und Vorstellungen von Gesellschaft widersprach.[144] Trotz ihrer Kritik wandten sich die Slavophilen nicht von Westeuropa ab. Sie sahen Russlands Aufgabe vielmehr darin, Westeuropa mit den sozialen Problemen zu helfen, die die Industrialisierung hatte entstehen lassen. Sie schlugen die kollektiv und paternalistisch organisierte russische *obščina* (Dorfgemeinschaft) als Alternativmodell zu einer auf Individualität ausgerichteten westeuropäischen Gesellschaft vor.[145]

Die Diskussionen zwischen Westlern und Slavophilen ging weit über den Bereich der Ökonomie hinaus und erreichten insbesondere mit Literatur und Literaturkritiken ein breites Publikum.[146] Der Literaturkritiker Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811–1848), der ein wichtiger Vertreter des prowestlichen Lagers war, griff ebenfalls Čaadaevs Argumentation auf. Er vertrat die Ansicht, dass es eine wichtige Fähigkeit sei, sich eine Kultur anzueignen und in etwas Neues umzuformen. Diese wichtige Kompetenz erlaube Russland, zur Nation

---

141 Petr Jakovlovič Čaadaev: Erster Philosophischer Brief, in: Dmitrij Tschižewskij; Dieter Groh (Hrsg.): Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses, Darmstadt 1959, S. 73–93; Böhlke: Endzeit, S. 32–34.

142 Böhlke: Endzeit, S. 13.

143 Tugan-Baranovskij: Geschichte der russischen Fabrik, S. 328–330.

144 Andrzej Walicki: The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought, Oxford 1975, S. 450.

145 Susanna Rabow-Edling: Slavophile Thought and the Politics of Cultural Nationalism, Albany 2006, S. 21. Die Rolle und Bedeutung der Bauern war ein, wenn nicht der zentrale Streitpunkt in den Auseinandersetzungen zwischen Westlern und Slavophilen. Während die Slavophilen die russische Landbevölkerung ins Zentrum ihrer Gesellschaftskonzepte rückten, sahen die Westler die Dorfbevölkerung als Menschen, die zunächst zivilisiert werden müssten, bevor sie eine gesellschaftliche Funktion einnehmen könnten. Kingston-Mann: In Search of the True West, S. 85.

146 Walicki: The Slavophile Controversy, S. 413. Literaten brachten sich bereits im 18. Jahrhundert in politische Diskussionen ein und galten im Zarenreich als die „besseren Politiker". Ingrid Schierle: Semantiken des Politischen im Russland des 18. Jahrhunderts, in: Wilibald Steinmetz (Hrsg.): Politik. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 226–247, S. 247.

zu werden und gleichzeitig einen Beitrag zur Weltkultur zu leisten.[147] Die menschliche Vernunft und der Einsatz von Maschinen ermöglichten es dem Menschen, sich von der Natur unabhängig zu machen, und ebneten den Weg in eine bessere Zukunft.[148] Insgesamt waren die Standpunkte im Lager der Westler uneinheitlicher als die der Slavophilen. Problematisch war für Intellektuelle, die wie Belinskij oder Aleksandr Ivanovič Gercen (1812–1870) sozialistischen Ideen nahestanden, dass die Industrialisierung eng mit der Verbreitung des Kapitalismus zusammenhing.[149] Darum diskutierten sie Entwicklungsmodelle der Industrialisierung, welche die russischen Besonderheiten stärker bewahrten.[150] Ein solcher Prozess der Rezeption westeuropäischer Ideen und deren Übertragung auf die Gegebenheiten im Zarenreich war charakteristisch für russische Intellektuelle im 19. Jahrhundert. Durch Reisen außerhalb des Zarenreichs, Kontakte zu russischen Exilanten in Westeuropa sowie Freundschaften zu Ausländern waren russische Denker mit den Diskussionen und Themen der europäischen Wissenschaft und Geisteswelt bestens vertraut. Ihre häufig sehr guten Sprachkenntnisse ermöglichten es ihnen, die Werke ihrer ausländischen Kollegen in der Originalsprache zu lesen, und ihre internationalen Netzwerke sorgten dafür, dass Neuerscheinungen bereits nach kurzer Zeit auch in den entsprechenden Kreisen im Zarenreich zirkulierten.

In den 1840er Jahren stieg unter russischen Intellektuellen im Exil sowie innerhalb des Zarenreichs das Interesse an den Arbeiten von Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895). Bereits mehrere Jahre bevor die russische Zensurbehörde *Das Elend der Philosophie* von Marx 1848 freigab,[151] zirkulierten unter kritisch eingestellten Intellektuellen illegale Kopien der Bücher von Marx und Engels. Ihre Ideen beeinflussten die Diskussionen

---

147 Böhlke: Endzeit, S. 34. Zu Belinskijs Argumentation auch: Walicki: The Slavophile Controversy, S. 398–403; 413–422.

148 Isaiah Berlin: Russische Denker, Frankfurt a. M. 1981, S. 207–250; Kingston-Mann: In Search of the True West, S. 81–87.

149 Während beide ursprünglich stark von europäischen Ideen beeinflusst waren und diese unterstützten, erlebten sie auf ihren Reisen Ende der 1840er Jahre eine starke Desillusionierung. Daraufhin wandelten beide ihre Weltanschauungen nochmals ab. Walicki: The Slavophile Controversy, S. 440–442. Zur Haltung beider Publizisten siehe auch: Derek Offord: Nineteenth-Century Russian Thought and Literature, in: Neil Cornwell (Hrsg.): The Routledge Companion to Russia Literature, London 2001, S. 123–135, S. 128.

150 Vera Toltz: The West, in: William Leatherbarrow, Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 197–216, S. 210–211.

151 Die Argumentation für diese Entscheidung lautete, dass Marx' Werk sich nicht mit Russland auseinandersetzte und die Abhandlungen in hohem Maße abstrakte Spekulationen seien. W. N. Kotow: Eindringen und Verbreitung der Ideen von Karl Marx und Friedrich Engels in Russland. Von den vierziger Jahren bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Berlin (Ost) 1956, S. 14–15.

der regierungskritischen Oppositionellen stark. Weitere wichtige Impulse für die Diskussion steuerte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1828–1889) bei.[152] Černyševskij entwickelte die Theorie, dass nicht jedes Land alle Entwicklungsstufen auf dem Weg zum Sozialismus durchlaufen müsse, sondern einzelne Stufen übersprungen werden könnten.[153] Daraus ergäben sich für das russische Imperium neue Entwicklungsmöglichkeiten. In den 1860er und 1870er Jahren bemühte sich die russische Regierung darum, das Zarenreich gegenüber marxistischen Ideen abzuriegeln, doch diese Versuche waren vergebens.[154] Insbesondere die 1872 erschienene russische Übersetzung von Marx' *Das Kapital* ermöglichte auch politisch interessierten Bevölkerungsgruppen abseits der intellektuellen Elite den Zugang zu marxistischen Ideen.[155]

Im Laufe der 1880er Jahre vollzog sich im Zarenreich der Übergang zu einem nachhaltigen, industriellen Wachstum, wobei die Gestaltungsmöglichkeiten für die zukünftige Ausrichtung der russischen Gesellschaft weiter offen zu sein schienen. Die Vorschläge aus unterschiedlichen politischen Lagern zeigten das große Spektrum vorhandener Zukunftskonzepte: Vertreter der Autokratie forderten, die Wirtschaft nach westlichem Vorbild umzugestalten. Allerdings sollten die Reformen ausschließlich eine ökonomische Stoßrichtung haben, das politische System nicht tangieren und ohne Verwendung ausländischen sowie jüdischen Kapitas erfolgen.[156] Mitglieder der liberalen Opposition drangen neben der forcierten Industrialisierung auf politische Reformen, während die marxistischen Sozialdemokraten das Zarenreich zu einem Industriestaat mit einer starken Arbeiterklasse machen wollten. Die Kritik der russischen Marxisten wandte sich weniger gegen die Ausbreitung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems, sondern in erster Linie gegen die in ruralen Gebieten immer noch weit verbreitete Naturalwirtschaft. Dem Kapitalismus gestanden

152 Zu Černyševskijs Bedeutung für die russischen Auseinandersetzungen über die Entwicklung der russischen Gesellschaft: Kingston-Mann: In Search of the True West, S. 102–106.

153 Hildermeier: Das Privileg der Rückständigkeit, S. 579–580.

154 Insbesondere über russischen Emigranten in Westeuropa erreichten die Werke und Ideen die russischen Intellektuellen. Kotow: Eindringen und Verbreitung der Ideen von Karl Marx und Friedrich Engels in Russland, S. 26–28.

155 Studenten und Mitglieder von Arbeiterzirkeln diskutierten die Thesen des Kapitals. Kotow: Eindringen und Verbreitung der Ideen von Karl Marx und Friedrich Engels in Russland, S. 30–33. Das Buch hatte im Zarenreich erscheinen können, weil die Zensurbehörde davon ausging, dass die russischen Leser den Inhalt nicht verstünden und Marx sich nur an wenigen Stellen der russischen Wirtschaft zuwende.

156 Zur negative Wahrnehmung „jüdisch“ geführter Eisenbahngesellschaften beispielweise: Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 315.

die Marxisten zumindest eine zivilisatorische Funktion zu, mit der die Landbevölkerung modernisiert werden könne, um sie in einem zweiten Schritt zu politischen Akteuren zu erziehen.[157] Slavophile und Mitglieder nationalistisch konservativer Kreise sprachen sich gegen die Ausbreitung der Industrie aus. Sie fürchteten die Proletarisierung der Arbeiterschaft[158] und hofften, die russische Gesellschaft in den Zustand vor den Reformen Peters I. zurückzuführen.[159] Die sozialrevolutionäre Bewegung der *Narodniki* lehnte die Industrialisierung ebenfalls ab und stützte ihre Hoffnungen und Zukunftsvorstellungen auf die Landbevölkerung als Hort russischer Kultur und Traditionen. Sie sahen die kollektiv organisierte russische Bauerngemeinde (*obščina*) als potentielle Organisationsform sozialen Zusammenlebens, mit der es möglich werden könne, direkt zu einem sozialistischen Gesellschaftsmodell überzugehen.[160] Zahlreiche Aktivisten der *Narodniki* gingen mit dem Ziel in die Dörfer, die Bauern zu politisieren, mussten aber bald desillusioniert feststellen, dass diese wenig Interesse für revolutionäre Ideen aufbrachten.[161]

Zehn Jahre später wurden die unter Intellektuellen geführten Diskussionen um Russlands Zukunft von der Realität eingeholt: Die Entwicklung und Mechanisierung der russischen Wirtschaft war so weit vorangeschritten, dass die Zeitgenossen nicht mehr umhin kamen, sich mit der Präsenz des Kapitalismus im Zarenreich und dessen Folgen auseinanderzusetzten.[162] Vittes

157 Kingston-Mann: In Search of the True West, S. 143.

158 Zu den Ängsten vor einem russischen Proletariat und den Maßnahmen, die eine solche Entwicklung verhindern sollten: Hans Rogger: Russia in the Age of Modernisation and Revolution. 1881–1917, London, New York 1983, S. 109–119.

159 Stephen Lukashevich: Ivan Aksakov, 1823–1886. A Study in Russian Thought and Politics, Cambridge Mass. 1965, S. 10–11.

160 Neutatz: Träume und Alpträume, S. 52–54. Zur Entwicklung der Volkstümler oder Populisten: Andrzej Walicki: A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism, Stanford 1979, S. 28; Derek Offord: The People, in: William Leatherbarrow; ders. (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 241–262, S. 252–255.

161 Kingston-Man: In Search of the True West, S. 140–141; Katja Bruisch: Als das Dorf noch Zukunft war. Agrarismus und Expertise zwischen Zarenreich und Sowjetunion, Köln, Weimar, Wien 2014, S. 60–72; Jeong-Sook Hahn: Sozialismus als „bäuerliche Utopie?“. Agrarsozialistische Konzeptionen der Narodniki und Neonarodniki im 20. Jahrhundert in Rußland, Tübingen, Univ., Diss., 1994. Viele Mitglieder der Narodniki sahen Marx’ Beschreibung der Bauern im Kapital als Bestätigung für ihre enttäuschenden Erfahrungen mit der russischen Landbevölkerung. Als Reaktion emanzipierten sie sich von Marx, und als dieser 1883 in einem Brief an Vera Ivanovna Zasulič (1849–1919) dafür warb, die russischen Bauern stärker in die politische Entwicklung einzubeziehen, hatten die Revolutionäre bereits beschlossen, sich statt den Bauern der Arbeiterbewegung zuzuwenden.

162 Hildermeier: Das Privileg der Rückständigkeit, S. 589; Dowler: The Intelligentsia and Capitalism, S. 263.

Wirtschaftspolitik beschleunigte den Prozess der Industrialisierung weiter und entzog den autokratischen Eliten ihre Existenzgrundlage, so dass der Adel um seine gesellschaftliche Führungsrolle bangte. Die Folge waren hitzige öffentliche Auseinandersetzungen, die sich bis in Regierungskreise zogen und eine Konfrontation zwischen Finanz- und Innenministerium zur Folge hatten.[163]

Um die Jahrhundertwende war für die Bewohner der Städte nicht mehr zu übersehen, dass die Industrialisierung Russland erreicht hatte. Gerade St. Petersburg galt den Zeitgenossen als der Ort der Moderne schlechthin, wobei diese Bezeichnung in der öffentlichen Diskussion durchaus ambivalent war. Häufig verwendeten Autoren in diesem Zusammenhang die Vokabeln Krankheit oder Tod, was angesichts der hohen Mortalitätsrate in der Hauptstadt nachvollziehbar erscheint.[164] Die Verbindung von Tod und Stadt war nicht neu, sie hatte in der westeuropäischen Literatur namhafte Vorbilder, so den Franzosen Charles-Pierre Baudelaire (1821–1867).[165] Die Angst vor den Veränderungen und Folgen der Industrialisierung war keine ausschließlich russische Erscheinung.[166] Im europäischen Vergleich war der Pessimismus im Zarenreich jedoch besonders stark, und die öffentlich ausgetragenen Diskussionen hatten eine große politische und soziale Reichweite. Die russischen Intellektuellen sorgten sich, wie das Zarenreich die Herausforderungen der späten und rasanten Industrialisierung meistern könnte.[167] Darüber hinaus trugen wirtschaftliche Interessen dazu bei, dass Autoren mit einer skeptischen Haltung zur Industrialisierung mehr Aufmerksamkeit und Plattformen fanden: Schockierende Sensationsmeldungen, die ein negatives Bild der Industrialisierung entwarfen, verkauften sich in der Presse gut und waren bei Herausgebern beliebt.[168]

163 Das Innenministerium vertrat die Interessen des gutsbesitzenden Adels, das Finanzministerium stand hinter der Politik Vittes. Löwe: Von der Industrialisierung zur ersten Revolution, S. 205.

164 Matthias Schwartz: Das Ende von Petersburg. Utopie und Apokalypse in der russischen Literatur des Fin de Siècle, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jg. 63/2015, Heft 11, S. 982–1000, S. 989–994; Mark Steinberg: Petersburg. Fin de Siècle, New Haven, London 2011, S. 1–2, 4. Zimmermann: Die Zeit der Metropolen, S. 95.

165 Steinberg: Petersburg, S. 127.

166 Zur Skepsis gegenüber technischen Neuerungen in Westeuropa siehe: Heßler: Kulturgeschichte der Technik, S. 110–111.

167 Die Opposition der autokratischen Regierung im Zarenreich teilte sich in die Gruppe der bürgerlichen Elite und die der sozialrevolutionären Intelligencija. Neutatz: Träume und Alpträume, S. 52–53; Nathaniel Knight: Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia, in: Kritika, Jg. 7/2006, Heft 4, S. 733–758.

168 Steinberg: Petersburg, S. 1, 9, 13.

Am Vorabend des Ersten Weltkriegs äußerten sich besonders Mitglieder der konservativen und nationalen Kreise ablehnend gegenüber dem Kapitalismus. Sie entstammten zu großen Teilen dem Landadel und assoziierten den Kapitalismus mit dem Judentum und Westeuropa. Indem sie sich gegen das neue Wirtschaftssystem wandten, hofften sie zu verhindern, dass ausländische Interessen das Zarenreich dominierten. Mühe hatten national Konservative als auch der Zar mit den Vorteilen, die die Industrialisierung insbesondere für die Landwirtschaft bot. Weniger radikale Konservative lehnten zwar die privatwirtschaftliche Großindustrie ab, sprachen sich aber für staatliche Großbetriebe aus und forderten, dass kleinere Unternehmen staatliche Unterstützung erhalten sollten. Neben nationalistisch, konservativ und volkstümlich Gesinnten wollten auch die Liberalen die Bauern vor der Ausbeutung durch die Industrie und vor einer Proletarisierung schützen. Auch Journalisten und Redakteure russischer Zeitungen schlossen sich der Stimmung an und zeichneten in ihren Texten das Bild der Unternehmer in den negativsten Farben. Eine Ausnahme stellten diesbezüglich die Marxisten und marxistisch beeinflussten Sozialdemokraten dar. Für sie war der Kapitalismus ein notwendiger Entwicklungsschritt auf dem Weg zu einer kommunistischen Gesellschaft.[169]

2.3 Die russische Wirtschaft im Spiegel der Literatur

Die kreative Intelligenz, wie Wayne Dowler russische Schriftsteller und Künstler bezeichnet, brachte sich ebenfalls in die Auseinandersetzung um die Zukunft der russischen Wirtschaft ein. Auch unter ihnen gab es Befürworter wie Gegner der Industrialisierung. Starke Befürworter der neuen Entwicklungen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts sozialistische Autoren wie der spätere Volkskommissar für Bildung, Anatolij Vasil'evič Lunačarskij (1875–1933) oder Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov (1873–1928). Bogdanov zeichnete in seinem Buch *Krasnaja zvezda* (Roter Stern) die Utopie einer sozialistischen Zukunft, in der sich das Leben in hochmodernen Städten und Fabriken abspielte.[170]

Die Mitglieder des in Italien begründeten Futurismus waren ebenfalls von Technik begeistert und sahen in ihr die Möglichkeit, eine neue

---

169 Dowler: Russia in 1913, S. 233, 241–255. Beispielweise feierte der politisch links orientierte Publizist und Dichter Aleksej Kapitonovič Gastev (1882–1939) in seinen Texten den technischen Fortschritt in Form von Flugzeugen, U-Booten oder Röntgenstrahlen. Steinberg: Petersburg, S. 38.

170 Richard Stites: Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution, New York u. a. 1989, S. 32–33.

Zukunft zu errichten. Die Haltung der italienischen und russischen Futuristen unterschied sich jedoch stark: Die russischen Anhänger der Bewegung hofften ebenfalls auf einen kulturellen Neubeginn, sie standen Urbanismus und Technikbegeisterung jedoch skeptisch gegenüber.[171] Vasilij Vasil'evič Kamenskijs (1884–1961) Faszination für das Fliegen[172] oder die Oper *Pobeda na solcem* (Sieg über die Sonne) waren Ausnahmeerscheinungen. Mehrheitlich empfanden russische Futuristen die neue Zeit als Bedrohung.[173] Viktor Vladimirovič Chlebnikov (1885–1922) und Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1983–1930) beschrieben in ihrer Lyrik, wie der Einzelne unter der enormen Dynamik der Veränderungen in der Großstadt litt.[174]

Die Skepsis gegenüber der Industrialisierung hatte eine lange Tradition unter russischen Literaten. Häufig spiegelten einzelne literarische Figuren die Haltung der Autoren gegenüber der Industrialisierung. Ivan Sergeevič Turgenev (1818–1883), Ivan Savvič Nikitin (1824–1861), Aleksandr Nikolaevič Ostrovskijs (1823–1886) sowie Anton Pavlovič Čechov (1860–1904) ließen in ihren Werken Karikaturen von Unternehmern vom Lande auftreten, deren ausschließliches Interesse darin bestand, um jeden Preis das eigene Vermögen zu vergrößern.[175] Diese und ähnliche Vorurteile gegenüber Kaufleuten und Industriellen waren weit verbreitet.[176] Demgegenüber ist es eine Ausnahme, dass Maksim Gor'kij

---

171 Susanne von Falkenhausen: Futurismus und andere Avantgarden. Chiffren (national-)revolutionärer Identität in Italien und der frühen Sowjetunion, in: Damian Dombrowski (Hrsg.): Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Berlin 2013, S. 207–228, S. 214–216. Zu den Diskussionen bei Futuristen, Suprematisten und Konstruktivisten: Georg Witte: Archaische Zukunftswesen. Andrej Platonovs Werkzeugmenschen, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 8–10, S. 217–233, S. 218.

172 Scott W. Palmer: Dictatorship of the Air. Aviation Culture and the Fate of Modern Russia, Cambridge 2006; Robert Kluge: Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens, Leipzig 1997.

173 Hans Günther: Kontrastbilder. Futurismus in Italien und Rußland, in: Christa Ebert (Hrsg.): Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, Berlin 1995, S. 140–158, S. 142–144.

174 Reinhard Lauer: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart, München 2000, S. 495–508; Felix Philipp Ingold: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913, Kultur, Gesellschaft, Politik, München 2000, S. 179–187.

175 Heller: Geschichte des modernen Unternehmertums, S. 2–3.

176 Zeitgenössische Kaufleute nahmen die negative Haltung ihnen gegenüber sehr wohl wahr und bemühten sich vor dem Ersten Weltkrieg selbstbewusst auf die Vorurteile zu reagieren. Der Kaufmann Pavel Pavlovič Rjabušinskij erklärt 1912 auf dem Bankett anlässlich des 100. Jahrestags der Gründung der Firma Konovalovs: „Es ist an der Zeit, daß die russische Kaufmannschaft ihren Platz als der führende Stand Rußlands einnimmt, es ist an der Zeit, mit Stolz den Titel des russischen Kaufmanns zu tragen, anstatt hinter

(1868–1936) den Holzhändler Antipa Ivanovič Sykov in seinem Theaterstück *Zykovy* (die Zykovs) als überwiegend positiv darstellte.[177]

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwarfen russische Autoren ein Gegenbild zur lärmenden Welt der Städte. Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809–1852) beschrieb die karge Wald- und Steppenlandschaften als romantische, russische Natur. Turgenev feierte die Ruhe in der russischen Landschaft.[178] In den Werken beider Autoren erscheinen Gegenden abseits der Städte als erstrebenswertes Idyll. Dieses Narrativ war Teil eines literarischen und gesellschaftlichen Trends, der die russische Landbevölkerung und ihre Lebensform stark idealisierte und hoffte, hier eine nationale russische Identität zu finden.[179] Um die Wende zum 20. Jahrhundert lösten realistische Schilderungen die Idealvorstellungen der bäuerlichen Welt ab. Čechov und Ivan Alekseevič Bunin (1870–1953) thematisierten in ihren Texten, wie sich der gesellschaftliche Wandel der Industrialisierung auch auf die Dorfbevölkerung auswirkte:[180] Auch diese heile Welt war an die neue Zeit verlorengegangen. Die gescheiterten Persönlichkeiten in Čechovs Dramen und Texten zeugen neben dem Verlust des Dorfes vom Verschwinden der gesamten alten, vertrauten Welt. Der Kirschgarten, Symbol der traditionellen aristokratischen Lebensweise im Zarenreich fällt dem Profitstreben eines Kaufmanns und ehemaligen Leibeigenen zum Opfer. Unsicherheit, Leere und das Gefühl, mit der neuen Zeit nicht Schritt halten zu können, keine positive Zukunft vor sich zu haben, prägen die schwermütige

dem Titel des degenerierten russischen Aristokraten hinterherzulaufen.“ Zitiert nach: Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 237.

177 Dowler: Russia in 1913, S. 246. Zu Gork'kij und dem Thema der Fabrik siehe auch: Gottfried Schramm: Von Puschkin bis Gorki. Dichterische Wahrnehmungen einer Gesellschaft im Wandel, Freiburg i. Br. 2008, S. 334–336.

178 Klaus Gestwa: Primat der Umgestaltung und Pathos des Bewahrens. Literarische Landschafts- und Gesellschaftspanoramen im industriellen Wandel des zarischen Russlands und der frühen Sowjetunion, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jg. 51/2003, Heft 12, S. 1068–1097, S. 1081–1082.

179 Andrew Donskov: The Changing Image of the Peasant in Nineteenth-Century Drama, Helsinki 1972; Cathy A. Frierson: Peasant Icons. Representations of Rural People in Late 19th Century Russia, Oxford, New York 1993, S. 32–53. Das Bild des Landlebens unterschied sich stark von der Realität in den russischen Dörfern. Hierzu: Christine D. Worobec: Peasant Russia. Family and Community in the Post-Emancipation Period, Princeton 1991; Engel: Between the Fields and the City.

180 Thomas Marullo: Ivan Bunin's „Derevnja“. The Demythologization of the Peasant, in: Russian Language Journal, Jg. 31/1978, Heft 109, S. 79–100; Rolf-Dieter Kluge: Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Die literarische Tradition in Rußland 1880–1925, München 1973, S. 95–97; Donald Rayfield, Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama, London 1999, S. 183–197.

Grundstimmung des Werks.[181] Gewinner der neuen Zeit gibt es bei Čechov keine.[182]

Viele Künstler nahmen die zunehmende Zersplitterung der Gesellschaft wahr.[183] Die Symbolisten sahen ihre Aufgabe in der Suche nach einer neuen nationalen Einheit in der Kunst. Diese sollte, so die Wunschvorstellung, mit ihrer Ästhetik neue Menschen mit einer neuen Moral hervorbringen, die die Welt verändern würden.[184] Großstädte und Technik beschrieben sie als vom Menschen geschaffene Ungetüme: Sie drohten alles zu verschlingen. Den Symbolisten erschienen die Zerstörung und das Verschwinden der Natur durch rational geplante und nach geometrischen Vorgaben gebaute Großstädte als elementare Bedrohung.[185]

2.4 Fazit

Das Zarenreich entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts und bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs zur fünftgrößten Wirtschaftsmacht der Erde. Obwohl das Land absolut gesehen bis zur Oktoberrevolution ein Agrarstaat blieb,[186] entstanden besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große industrielle Zentren mit Unternehmen, die mehrere tausend Arbeiter beschäftigten. Staatliche Maßnahmen sowie privatwirtschaftliches Engagement, gerade auch von ausländischen Unternehmern, ließen die russische Wirtschaft hohe Wachstumszahlen erreichen, so dass trotz der zahlreichen Krisen eine positive Bilanz gezogen werden kann.

Aufgrund seiner geringen wirtschaftlichen Bedeutung dominierten privatwirtschaftliche Initiativen das Gewerbe der Fotografie. Das neue visuelle Medium erreichte das Zarenreich in der ersten Phase der Industrialisierung 1839 und in den 1840er Jahren. Aus der neuen Technik entwickelte sich ein eigenständiges Gewerbe, das in den Metropolen sowie in kleinen Provinzstädten Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft ergriffen und Ateliers

181 Francis Fergusson: The Cherry Orchard. A Theater-Poem of the Suffering of Change, in: Robert L. Jackson (Hrsg.): Chekhov. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1967, S. 147–160.

182 Maria Deppermann: Anton Tschechow – Onkel Wanja, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): Das russische Drama, Düsseldorf 1986, S. 147–161, S. 149.

183 Steinberg: Petersburg, S. 34.

184 Dowler: Russia in 1913, S. 256–263.

185 Sigrid Nolda: Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus, Frankfurt a. M. 1980.

186 1900 machte die Landwirtschaft noch immer 53 Prozent des Nationaleinkommens aus, währen die Industrie nur 21 Prozent beisteuerte. Haumann: Geschichte Russlands, S. 365.

eröffneten. Die Kosten der Fotografien und der Aufwand für eine Aufnahme verringerten sich stetig, so dass die neuen Bilder einen festen Platz im russischen Alltagsleben eroberten. Mit ihren Kameras hielten die Fotografen die Auswirkungen der wirtschaftlichen Veränderungen fest und dokumentierten den Wandel der russischen Gesellschaft, den die Industrialisierung hervorrief.

Der Ausbau der Wirtschaft im Zarenreich war in der russischen Gesellschaft umstritten. Bis zum Ersten Weltkrieg dauerten innerhalb der Eliten die Auseinandersetzungen darüber an, welches Entwicklungsmodell das beste für die russische Wirtschaft sei. Die unterschiedlichen Interessensgruppen waren nicht homogen, sie verliefen quer durch politische Lager und Schichten.[187] Die kritische Auseinandersetzung mit der technischen Moderne sowie die Ablehnung der gesellschaftlichen Entwicklung kann im Kontext einer kulturpessimistischen Grundstimmung gesehen werden, die um die Wende zum 20. Jahrhunderts auch in westeuropäischen Staaten verbreitet war.[188] Die radikalen gesellschaftlichen Veränderungen im Zarenreich und die lange Tradition im Aushandeln des eigenen Verhältnisses gegenüber Westeuropa äußerten sich im Russischen Reich in einer besonders kritischen Haltung gegenüber der neuen Zeit.[189]

Diese Diskussionen bildeten den Hintergrund, vor dem sich russische Unternehmer mit ihren Betrieben möglichst in positivem Licht zu positionieren suchten. Die russische Industrie entwickelte sich bis zur Jahrhundertwende

---

187 Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominierten allerdings Mitglieder des Adels die Debatten. David Saunders: Russia in the Age of Reaction and Reform. 1801–1881, London 1992, S. 163.

188 Michel Grunewald; Uwe Puschner (Hrsg.): Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich, Frankfurt a. M. 2010; Pier Paolo Portinaro: Kulturpessimismus und die Grenzen der Entzauberung. Diagnosen zur Technik, Kultur und Politik nach der Jahrhundertwende, in: Rüdiger vom Bruch; Friedrich Wilhelm Graf; Gangolf Hübner (Hrsg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Wiesbaden, Stuttgart 1989, S. 175–196; Glyn Turton: Turgenev and the Context of English Literature 1850–1900, London 1992, S. 147; Eugen Weber: France. Fin de siècle, Cambridge, Mass. 1986, S. 105–129; Monika Fludernik (Hrsg.): Fin de siècle, Trier 2002.

189 In Deutschland und Frankreich waren die Stimmen, die die Industrialisierung positiv sahen und die nationale Entwicklung der Industrie feierten ein weit verbreitetes Phänomen und Teil der nationalen Selbstinszenierung. Boch: Fabriken, S. 538–539; Monika Gibas: Repräsentationen von Industrielandschaften in raumbezogenen Identitätsdiskursen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Detlef Altenburg; Lothar Ehrlich; Jürgen John (Hrsg.): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen, Köln 2008, S. 251–275, S. 257–260; Jakob Vogel: Mythos Moderne. Die Technik in der nationalen Selbstdarstellung in Europa, in: Detlef Altenburg; Lothar Ehrlich; Jürgen John (Hrsg.): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen, Köln 2008, S. 105–120, S. 106–111.

zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor, während sich die Fotografie gleichzeitig als attraktives Bildmedium einen festen Platz innerhalb der Gesellschaft des Zarenreichs eroberte. Zu Wechselwirkungen zwischen beiden Bereichen kam es im Russischen Reich erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Obwohl es vor 1870 nur wenige Fotografien von Fabriken gab, bedeutet dies jedoch nicht, dass das Motiv in den Bildwelten des Zarenreichs vollkommen abwesend war.

KAPITEL 3

Visuelle Vorgänger – Fabriken in der Malerei

Die ersten Fotografien russischer Industrieanlagen entstanden nicht in einem bildleeren Raum. Die fotografische Technik, die Lichtempfindlichkeit der Chemikalien und die Wetterverhältnisse bestimmten maßgeblich, welche Motive die Fotografen aufnehmen konnten. Neben diesen äußeren Rahmenbedingungen hatten Berufserfahrung und kulturelle Sehgewohnheiten die Blicke der Lichtbildner und ihr Gespür für Ästhetik zusätzlich geschult. Die Betrachtung und Entschlüsselung eines Bildes basiert folglich auf seiner kulturellen Kodierung sowie der Erfahrung des Betrachters.[1] Darüber hinaus bestimmten zahlreiche Parameter die Herstellung einer Fotografie. Gerade in den ersten Jahrzehnten nach der Entwicklung der fotografischen Technik waren viele Personen, die das neue Gewerbe ergriffen, ausgebildete Maler.[2] Entsprechend wirkmächtig waren Darstellungen von Industrieanlagen und Fabriken in der Bildenden Kunst für die Ausbildung einer fotografischen Bildsprache.

Zunächst waren insbesondere Gemälde aus West- und Nordeuropa Vorbilder für die Darstellungsweise der neuen Errungenschaften und Technik. Ausschlaggebend war, dass in Westeuropa bereits im 18. Jahrhundert industrielle Anlagen entstanden waren und die Künstler zu neuen Bildern und einer neuen Bildsprache inspiriert hatten. Im Zarenreich entwickelte sich die Industrie deutlich später und schlug sich überdies eher selten in der Malerei nieder. Dies bedeutete aber nicht, dass russische Künstler keine Industriedarstellungen kannten; nationale Grenzen spielten in der Kunstszene eine vergleichsweise geringe Rolle. In russischen Künstlerkreisen war es üblich, Teile der Ausbildung in Westeuropa zu absolvieren oder Reisen in die dortigen kulturellen Zentren zu unternehmen. Die Künstler hatten jedoch nicht nur auf ihren Reisen Gelegenheit Industriegemälde zu betrachten, Werke aus dem Ausland fanden auch ihren Weg ins Zarenreich, wenn beispielsweise russische Käufer Industriebilder in Großbritannien erstanden und nach Russland brachten.[3]

1 Gustav Frank; Barbara Lange: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur, Darmstadt 2010, S. 21.

2 Elliot: The Photograph in Russia, S. 12; Saburova: Early Masters of Russian Photography, S. 38–39.

3 Der spätere russische Konsul Aleksandr Bakster kaufte 1774/75 vom Englischen Künstler Joseph Wright of Derby (1734–1797) das Gemälde eines Dampfhammers für die Zarin Kathraina II. Christine Hoffmeister: Europäische Industriegemälde zwischen Rokoko und

 | DOI:10.30965/9783657703081_004

Weiter veröffentlichten russische Illustrierte im 19. Jahrhundert Stiche von Industrieanlagen und Industriegemälden aus anderen europäischen Ländern.[4] So kannten die Maler im Zarenreich auch das monumentale „Eisenwalzwerk" von Adolph Menzel (1815–1905), das in den Jahren 1872 bis 1875 entstand und 1875 in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt war.[5]

Aufgrund dieser stilbildenden Funktion der westeuropäischen Industriemalerei wird im Folgenden ein kurzer Überblick gegeben, wie sich dieses Genre in Europa entwickelte, speziell die Darstellung von Fabriken. Er soll den Kontext skizzieren, in dem die ersten Fotografien entstanden, und zeigen, welche Bildsprache zu dieser Zeit üblich war. Leider gibt es bislang keine vertiefenden Forschungen zur vorrevolutionären Industriemalerei in Russland. In der Sowjetunion war das Interesse an Industriegemälden zwar prinzipiell vorhanden, Kunsthistoriker sahen aus ideologischen Gründen jedoch davon ab, zu zeigen, dass das Zarenreich punktuell bereits einen hohen Grad an Industrialisierung erreicht hatte. Auch in den vergangenen 25 Jahren etablierte sich die Industriemalerei nicht als lohnender Untersuchungsgegenstand der russischen Kunstgeschichte.

Malerei und Fotografie existierten nach 1839 auch im Zarenreich nebeneinander her und beeinflussten sich gegenseitig, weswegen die folgenden Ausführungen nicht mit der Entdeckung des fotografischen Verfahrens enden, sondern bis Ende des 19. Jahrhunderts reichen und anschließend einen kurzen Ausblick in das 20. Jahrhundert vornehmen.

3.1 Faszinierendes Schauspiel und Orte außerhalb der Nation

Industriebilder können eine Vielzahl an Motiven umfassen wie Förder- und Fertigungsanlagen oder Verkehrsmittel und Bauwerke. Viele dieser Konstruktionen machten erst technische Neuentwicklungen möglich, so waren stählerne Eisenbahnbücken ein neues Element in der Natur.[6] Bei der

Romantik, in: Klaus Türk (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 27–39, S. 29.

4 Beispielsweise veröffentlichte die *Vsemirnaja Illjustracija* am 17. Februar 1873 einen Stich, der die Arbeit eines Dampfhammers in Woolwich, einem Stadtteil von London, zeigte.

5 http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1312&language=german (zuletzt eingesehen am 03.09.15). Eine Reproduktion des Gemäldes druckte 1900 auch die Illustrierte *Niva* ab. Das verdeutlicht, dass das Bild im Zarenreich bekannt war und die Herausgeber um die Jahrhundertwende davon ausgingen, dass es den Geschmack einer breiten Leserschaft ansprechen könne.

6 Francis Donald Klingender: Kunst und industrielle Revolution, Dresden 1974, S. 25; Jochen Luckhardt: Zum Verhältnis von Landschaft und Industrie in westfälischen Ansichten

Darstellung von Fabriken existierten insbesondere zwei Traditionslinien, von denen ausgehend sich die Künstler der Thematik näherten: die Abbildung des Arbeitsprozesses und die Landschaftsmalerei.[7] Generell ist bei Gemälden von Arbeitsabläufen und speziell von Industrieanlagen immer zu beachten, dass es sich bei den Bildern um den Blick von Laien auf das neue Phänomen der Industrialisierung handelte. Ingenieure oder Techniker hätten die entsprechenden Motive vermutlich ganz anders festgehalten. Die Künstler kannten sich mit der Materie oft nicht aus und waren überdies noch abhängig von ihren Auftraggebern und den Gesichtspunkten, unter denen diese ihre Unternehmen präsentieren wollten.[8] Arbeiter hätten mit großer Wahrscheinlichkeit andere Motive ausgewählt.

Weiter gilt, dass Industriegemälde nicht nur im Zarenreich, sondern auch in den west- und nordeuropäischen Ländern gemessen an der absoluten Zahl der Gemälde eine Randerscheinung waren, die nicht zum klassischen Themenrepertoire zählten. Zwar gab es vereinzelt Künstler wie den französischen Maler François Bonhommé (1809–1891), der ab den 1830er Jahren regelmäßig Aufträge aus der Industrie, später auch vom französischen Staat, annahm, um Industriemotive abzubilden, doch dies waren Ausnahmen.[9]

Die Bilder von Arbeitsprozessen haben ihren Ursprung in der antiken Tradition der Monatsbilder und den mittelalterlichen Stundenbüchern, die berufsspezifische Arbeitsgänge und die im jeweiligen Monat typischen Tätigkeiten wiedergaben. Allerdings beschränkten sich diese Bilder vornehmlich auf das Leben der Handwerker und Bauern. Erst ab dem 17. und frühen 18. Jahrhundert wählten besonders Künstler aus Großbritannien und Schweden frühe Entstehungsformen von Industrie als Motive aus.[10] Die Maler, wie beispielsweise der Engländer Joseph Wright of Derby (1734–1797), zeigten sich besonders fasziniert von Bergwerken und dem Spektakel des Feuers, von Rauch und Glut in der Eisenindustrie.[11] Beliebt waren daher Szenen aus Schmiedewerkstätten, wobei diese noch stark an klassische Handwerksbetriebe erinnern. Insgesamt lässt sich beobachten, dass die Künstler erst mit einer gewissen Verzögerung auf

---

des 19. Jahrhunderts, in: Industriebilder aus Westfalen. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik, 1800–1960. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 7.9. bis 21.10.1979, Münster 1979, S. 11–18, S. 11.

7 Brandt: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst, S. 331; Türk: Bilder der Arbeit, S. 18.

8 Klaus Türk: Vorbemerkungen des Herausgebers, in: ders. (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 7–12, S. 10.

9 Türk: Bilder der Arbeit, S. 164–165.

10 Klingender: Kunst und industrielle Revolution, S. 57, 61.

11 Hoffmeister: Europäische Industriegemälde, S. 27–28.

den Einsatz von Maschinen im industriellen Herstellungsprozess reagierten. Erst im 19. Jahrhundert entwickelten sie außerdem den Anspruch, sich in ihren Gemälden mit dem Alltag der Menschen auseinanderzusetzen und sich allen Lebensbereichen zu widmen.[12] In der russischen Malerei traten Maschinen bis zum Ersten Weltkrieg kaum als Motiv in Erscheinung. Einer der Gründe hierfür dürfte gewesen sein, dass die Industrie im Zarenreich noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wirtschaftlich eine eher untergeordnete Rolle spielte.[13]

Weitaus häufiger waren in der westeuropäischen Malerei Landschaftsansichten, in denen die Natur als Kulisse für das beeindruckende Schauspiel der Eisenverhüttung fungiert. Die Künstler wählten oft nächtliche Szenen, in denen dunkle Baumsilhouetten vor einem gelb-orangenen Feuerschein die Kraft der Elemente betonten, die sich der Mensch Untertan machte.[14] Neben diesen Farbenspektakeln nutzten die Maler die Fabriken als pittoreske Elemente, die sie auf romantischen Landschaftsgemälden in die Szenerie integrierten.[15] Gerade die englischen Werke waren in Europa sehr einflussreich und inspirierten beispielsweise die französischen Darstellungen von Eisenhütten der 1830er bis 1850er Jahre.[16] Sowohl in der Landschaftsmalerei als auch bei szenischen Abbildungen der Manufaktur- und Fabrikarbeit überwog jedoch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Faszination für die neue Technik. Den Künstlern reichte es, ihrem Publikum einen groben Eindruck von Maschinen und der Produktion zu geben, sie verfolgten nicht das Ziel, die Arbeitsschritte oder mechanischen Anlagen realistisch wiederzugeben.[17]

In der russischen Malerei spielte die Landschaftsmalerei bis in die 1820er Jahre kaum eine Rolle, weil russische Landschaften nicht als erhaben oder pittoresk galten. Dieses Charakteristikum war der westeuropäischen Natur vorbehalten, weswegen Maler wie Literaten bis ins 19. Jahrhundert russische Landschaften europäisierten, so dass die Ansichten teilweise stark an Italienbilder erinnerten.[18] Erst als die Romantik das Zarenreich erreichte, etablierten

---

12 Marc Le Bot: Peinture et machinisme, Paris 1973, S. 75–77, 83.

13 Siehe: Kapitel „Fotografien und Industrie – Historischer Überblick", S. 27–60.

14 Klingender: Kunst und industrielle Revolution, S. 19. Zur Ästhetik archaischer Naturgewalt vor einem nächtlichen Hintergrund siehe auch: Georg Maag: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchrone Analyse einer Epochenschwelle, Konstanz 1982, S. 149–151.

15 Siegfried Salzmann: Einleitung, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Hrsg.): Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart, Duisburg 1969, S. 9–11, S. 9.

16 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 346.

17 Türk: Bilder der Arbeit, S. 18.

18 In der Literatur fand die Umdeutung der russischen Landschaft als beschreibungswürdiges Motiv in den 1840er Jahren etwas früher statt als in der Malerei. Klaus Gestwa:

sich Landschaftsbeschreibungen zunächst in der russischen Literatur, und bald wandten sich auch Maler diesem Genre zu.[19] Zunächst orientierten sich die Künstler an Werken ihrer deutschen, französischen und niederländischen Kollegen.[20] Dabei dominierten Darstellungen ausgefallener Naturphänomene wie Gewitter oder Stürme, mit denen die Maler ihrem Publikum bestimmte Emotionen zu vermittelten suchten.[21] Zu diesem Zweck hätten zwar auch Darstellungen von Industrieanalgen dienen können, doch fehlte es den russischen Malern in der ersten Jahrhunderthälfte an Anschauungsmaterial. Die ersten industriellen Produktionsanlagen im Zarenreich waren vorwiegend Manufakturen, die Textil- oder sonstige Konsumprodukte herstellten.[22] Hier waren keine vergleichbar beeindruckenden Schauspiele wie bei der Eisenverhüttung zu beobachten. Zwar gab es Schmieden, diese waren jedoch alltägliche Erscheinungen und genügten nicht dem Anspruch der Romantiker, einen besonderen Moment festzuhalten.[23] Erste Genreszenen, die besonders weibliche Arbeit darstellen, malte in Russland Vasilij Andreevič Tropinin (1776–1857). Auf seinen Gemälden „Die Spinnerin“ und „Die Spitzenklöpplerin“ bildete er im russischen Biedermeierstil[24] jeweils eine arbeitende Frau und ihre Tätigkeit

---

Der Blick auf Land und Leute. Eine historische Topographie russischer Landschaften im Zeitalter von Absolutismus, Aufklärung und Romantik, in: Historische Zeitschrift, Jg. 279/2004, Heft 1, S. 63–125, S. 96–97, 109, 111.

19 Vladimir Lenyashin: Everything Gravitates towards the Landscape. Landscape Painting in the Context of the Russian Genre System, in: David Jackson; Patty Wageman (Hrsg.): Russian Landscape, Schoten 2003, S. 137–145, S. 137.

20 Henk van Os: Russian Landscapes. A Première, in: David Jackson; Patty Wageman (Hrsg.): Russian Landscape, Schoten 2003, S. 13–42, S. 10–21, 28.

21 Ljudmila Markina: „Kinder des Jahres 1812“. Die russische Malerei der Romantik und des Biedermeier, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 108–127, S. 108.

22 Winks; Neuberger: Europe and the Making of Modernity, S. 91. Auch in der französischen Malerei lässt sich beobachten, dass die Textilindustrie Maler nur selten zu Bildern inspirierte. Nicolas Pierrot: „À l’époque où l’ouvrier sévissait dans l’art …“. La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870–1914, in: o. A. (Hrsg.): Des Plaines à l’usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914, Paris 2001, S. 96–113, S. 107.

23 Markina: „Kinder des Jahres 1812“, S. 108.

24 In der sowjetischen Kunstgeschichte war es lange umstritten, ob es den Biedermeier als Stilrichtung überhaupt gegeben habe. Als erste gebrauchte N. N. Kovalenskaja in ihrer Dissertation von 1929 den Begriff. Dieser wurde jedoch erst wieder in den 1980er Jahren aufgegriffen. In der Zwischenzeit geht man in der Forschung davon aus, dass es den Stil gegeben habe. Ende der 1990er Jahre entstand eine Reihe von Dissertationen und Publikationen, die sich dem russischen Biedermeier zuwandten: Ljudmila A. Markina: Russische Malerei der Biedermeierzeit, in: Birgit Biedermann; Marianne Heinz; Hans

ab. Allerdings handelte es sich auch hier um Darstellungen handwerklicher Arbeit – die Industrie spielte auch im russischen Biedermeier keine Rolle.[25]

Ein weiteres Motiv neben Arbeitsszenen und Landschaftsdarstellungen waren Besuche wichtiger Persönlichkeiten. Zu diesen Anlässen erhielten Maler den Auftrag, Gäste und Belegschaft auf dem Fabrikareal oder in einer Werkstatt malerisch festzuhalten. Die ersten Beispiele solcher Bilder stammen aus Frankreich und entstanden Ende des 18. Jahrhunderts. Allerdings zeigen diese frühen Darstellungen fast ausschließlich Besucherdelegationen und Arbeiter unter freiem Himmel vor den Fabrikgebäuden. Dies hing vermutlich damit zusammen, dass die Künstler keinen Zugang ins Innere der Betriebe erhielten. Im Zarenreich waren Gemälde von Herrscherbesuchen nicht üblich, obwohl die Zaren immer wieder gerade staatliche Betriebe besichtigten. Offenbar entsprachen diese Motive nicht den Ansprüchen der monarchischen Selbstinszenierung.[26]

Insgesamt dominierte in der Frühzeit der Industrialisierung eine positive Haltung gegenüber der neuen Entwicklung. Diese Faszination wandelte sich besonders in Großbritannien bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert. Zunehmend meldeten sich kritische Stimmen in den Diskussionen zu Wort und prangerten Missstände wie Kinderarbeit an.[27] Gerade englische und französische Literaten blickten oft skeptisch oder ablehnend auf die Industrialisierung und ihre sozialen Auswirkungen.[28] Auch unter den Malern gab es Kritiker der neuen Entwicklung wie den englischen Künstler John Martin (1789–1854). Laut Francis Donald Klingender verarbeitete Martin seine Erfahrungen aus der Arbeit in englischen Mienen, indem er Höllen- und Weltunterganësszenarien malte.[29] Dennoch blieben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kritische Abbildungen der Industrie innerhalb der Malerei eher selten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandelte sich die Haltung der Maler gegenüber dem Wachstum der Industrie und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen. Dabei war die Situation in verschiedenen

Ottomeyer (Hrsg.): Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau im Dialog mit Gemälden der Neuen Galerie Kassel, Eurasburg 1999, S. 13–19, S. 15.

25 Markina: „Kinder des Jahres 1812“, S. 126.

26 Weitere Details siehe: Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg“, S. 325–368.

27 Zu Diskussionen über Kinderarbeit im Zarenreich siehe: Boris Gorshkov: Russia’s Factory Children. State, Society, and Law, 1800–1917, Pittsburgh 2009.

28 Pierrot: Les images de l’industrie en France, S. 23.

29 Klingender: Kunst und industrielle Revolution, S. 109–111.

europäischen Ländern sehr unterschiedlich. Besonders sozialkritisch war die Malerei in Belgien. Die Künstler widmeten sich hier insbesondere der Montanindustrie und zeigten aus Sicht der betroffenen Arbeiterinnen und Arbeiter deren harte Arbeitsbedingungen.[30] Dabei betonten die Kunstschaffenden die Würde der Menschen, die sie als Personen aus einer anderen gesellschaftlichen Schicht darstellten, die dem Betrachter dennoch ebenbürtig gegenüberstanden. Deutsche Maler vertraten eine weniger eindeutige Haltung gegenüber der Industrialisierung. Als Beispiel kann Menzels „Eisenwalzwerk" gelten, das sowohl als heroische Industriedarstellung als auch nach einer sozialkritischen Lesart interpretiert wurde. Es entstanden jedoch auch Gemälde, die die Industrie als Segen für die Menschheit feierten.[31]

In Frankreich widmeten sich besonders die Impressionisten ab den 1860er Jahren den neuen Industrielandschaften. Auf der ersten Gruppenausstellung der Impressionisten 1874 zeigten beispielsweise drei von fünf Werken Claude Monets (1840–1926) wirtschaftliche Aktivität und Industrielandschaften.[32] In der französischen Malerei hatte es um die Mitte des Jahrhunderts einen Trend zum Realismus gegeben, in dem Landschaften als nostalgische Rückzugsorte galten. Im Gegensatz dazu lag den Impressionisten daran, die Szenerie so wiederzugeben, wie sie sich ihnen präsentierte.[33] Folglich waren Zeichen industrieller Entwicklungen wie Eisenbahnlinien, Brücken und noch häufiger Fabriken und Schornsteine Teil der Bildkompositionen.[34] Dabei waren die rauchenden Schornsteine neben einem ästhetischen Element auch ein Symbol für industrielle Produktivität.[35] In den Niederlanden wiederum standen um 1870 die Mitglieder der Haager Schule den technischen Neuerungen der Industrialisierung zwiespältig gegenüber. Die Künstler griffen in ihren realistischen Gemälden nur selten die gesellschaftlichen Umwälzungen auf, sondern widmeten sich vorwiegend der Darstellung der Natur.[36]

---

30 Wichtige Vertreter dieser Richtung waren zum Beispiel Léon Frédéric (1856–1940); Cécile Douard, eigentlich Cécile Leseine (1866–1941) und Constantin Meunier (1831–1905).

31 Türk: Bilder der Arbeit, S. 172–175, 180–182.

32 James Rubin: Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to van Gogh, Berkeley, Los Angeles, London 2008, S. 1.

33 Die Impressionisten legten besonderen Wert auf Atmosphäre und Licht. Diese fingen sie mit ihrer charakteristischen Technik von punkt- oder kommaartig aneinandergereihten Pinselstrichen ein. Es ging ihnen nicht darum, besonders schöne Landschaften darzustellen. Daher verzichteten sie darauf, Schornsteine und Industrieanlagen auszusparen.

34 Rubin: Impressionism and the Modern Landscape, S. 121–125.

35 Rubin: Impressionism and the Modern Landscape, S. 130.

36 Jenny Reynaerts: Die Ästhetik der Polderlandschaft, in: dies. (Hrsg.): Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, München 2008, S. 39–67, S. 39, 47–49.

Im Zarenreich war es besonders eine Gruppe junger Künstler, später bekannt als *peredvižniki* (Die Wanderer), die in den 1860er und 1870er Jahren eine neue Entwicklung in der russischen Malerei initiierte. Ihre Mitglieder waren geprägt durch die Folgen der revolutionären Bewegungen der 1840er Jahre, den verlorenen Krimkrieg (1853–1856) sowie die Bauernbefreiung (1861) und die Großen Reformen, die Alexander II. veranlasst hatte. Viele dieser Künstlergeneration stammten aus einfachen Verhältnissen und fühlten sich der einfachen Bevölkerung darum besonders verbunden. Sie griffen einerseits in Genrebildern das Leben derjenigen auf, die von der russischen Malerei bislang vergessen worden waren, wie einfache Beamte, Kaufleute oder Bauern.[37] Die neuen Produktionsmethoden in Fabriken waren jedoch auch bei ihnen kein beliebtes Motiv. Auch der „Heizer" (1878) von Nikolaj Aleksandovič Jaroščenko (1846–1898) lässt offen, ob es sich um einen revolutionären Fabrikarbeiter oder um einen traditionellen Handwerker in einer Schmiede handelt.[38] In den realistischen Bildern prangerten die Maler soziale Missstände an. Sie hatten die Hoffnung, die Menschen mit ihren Gemälden dazu zu bewegen, aktiv zu werden und ihre Lebensverhältnisse zu verändern.[39] Damit möglichst viele Menschen ihre Bilder sahen, schlossen sich die Künstler 1870 zur Gesellschaft für Wanderausstellungen (*Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennych vystavok*) zusammen und organisierten im folgenden Jahr die erste Ausstellung, die in St. Petersburg und Moskau sowie in Kiew, Charkow und Odessa zu sehen war.[40] Das imaginierte Publikum, für das die Maler ihre Werke entwarfen, waren die Bauern, die im Verständnis der Künstler das russische Volk repräsentierten. Neben Genrebildern entwickelten Mitglieder der Künstlergruppe auch eine neue Form der Landschaftsmalerei, bei der die Personen aus den Gemälden verschwanden. Stattdessen blickt der Betrachter aus der Perspektive der Landbevölkerung auf die Szenerie.[41]

---

37 Galina Tschurak: Auf der Suche nach Russland. Die Wanderer und ihre Themen, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 140–171, S. 142.

38 Christoph Schmidt: Vom Messias zum Prolet. Arbeiter in der Kunst, Stuttgart 2010, S. 38–39.

39 Tschurak: Auf der Suche nach Russland, S. 146.

40 Ernst-Gerhard Güse: Zwischen St. Petersburg, Rom, Paris und Moskau. Russische Landschaftsmalerei nach 1860, in: Sabine Fehlemann (Hrsg.): Ilja Repin und seine Malerfreunde. Russland vor der Revolution, Wuppertal 2005, S. 23–30, S. 23; Tschurak: Auf der Suche nach Russland, S. 140.

41 Christopher Ely: This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia, DeKalb 2002, S. 217–218.

Sowohl das neu erwachte Interesse am einfachen Volk als auch die Begeisterung für die Natur waren kein spezifisches Merkmal der russischen Malerei. In ganz Westeuropa gewannen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nationale Ideen und Identitäten an Bedeutung.[42] In diesem Zusammenhang spielte die Natur eine wichtige Rolle, denn mit der Frage nach einer nationalen Identität entstand das Bedürfnis, auch eine nationale Landschaft zu erschaffen.[43] An diesen Diskussionen beteiligten sich in erster Linie Menschen, die bereits in Städten lebten, so dass im Zuge dessen eine Exotisierung der Natur einsetzte.[44] Es waren besonders die Gedanken Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778), die die Suche nach einer nationalen Identität im Zarenreich beeinflussten.[45] Der Philosoph hatte eine Hinwendung zur Natur und dem Natürlichen propagiert. Industrie und die Lebensbedingungen von Arbeitern spielten für ihn keine Rolle. Auch bei der Suche nach einer russischen Identität hatten sie keine Bedeutung. Fabriken waren künstlich hergestellte, aus Westeuropa importierte Orte. Sie waren das Gegenteil der nordrussischen Landschaften. Inbegriff und Höhepunkt der Landschaftsmalerei waren die von Ivan Ivanovič Šiškin (1832–1898) oder Isaak Il'ič Levitan (1860–1900) geschaffenen Gemälde.[46] Zwar gab es in den 1870er Jahren mehr und mehr Industrieanlagen, und die Arbeiter versuchten in ersten Streiks, ihre Interessen gegenüber den Unternehmern durchzusetzen,[47] doch die Künstler sahen den eigentlichen Schlüssel für die Identität und Zukunft Russlands in den Bauern und deren traditioneller Lebensweise.[48] Diese Leitlinie erreichte ihren Höhepunkt in den 1870er Jahren, bestimmte die russische Malerei aber noch bis zur Jahrhundertwende. In den 1890er Jahren gewann eine neue Künstlergeneration an Einfluss. Ihre Mitglieder lehnten das sozialkritische Pathos der Wanderer ab und wollten stattdessen nur die schönen Seiten des Lebens darstellen.[49] Es verwundert folglich nicht, dass auch auf ihren Gemälden

---

42 Hierzu beispielsweise: Dieter Langewiesche: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa, München 2000.

43 Ely: This Meager Nature, S. 5; Lenyashin: Everything Gravitates towards the Landscape, S. 140.

44 Reynaerts: Die Ästhetik der Polderlandschaft, S. 40–50.

45 Dmitrii S. Likhachev: Reflections on Russia, Boulder Colo. u. a. 1991, S. 16.

46 Gertrud Pickhan: „Lewithanisierende Rußlandsucher". Isaak Levithan (1860–1900) und die zeitgenössische Rezeption seines Werks, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 591–616, S. 611, 614.

47 Hierzu beispielsweise: Reginald E. Zelnik: Law and Disorder on the Narva River. The Kreenholm Strike of 1872, Berkeley 1995.

48 Orlando Figes: Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands, Berlin 2011, S. 257.

49 Tschurak: Auf der Suche nach Russland, S. 170.

Arbeiter und Fabriken keinen Platz fanden, obwohl es jetzt mehr Anschauungsmaterial gab als je zuvor.

3.2 Abseits der großen Formate

Die meisten Autoren von Untersuchungen zur Industriemalerei betonen, dass es im 18. und 19. Jahrhundert nur wenige Bilder von Industrieanlagen gegeben habe. Dem widerspricht Nicolas Pierrot, der in seiner Dissertation Fabrikdarstellungen in Frankreich von 1760 bis 1870 untersucht. Allein für diesen Zeitraum konnte er mehrere tausend Abbildungen ausfindig machen, wobei er Zeichnungen, Presseillustrationen oder Plakate nicht einbezog.[50] Im Unterschied zu anderen Forschungsarbeiten beschränkt sich Pierrot nicht auf Gemälde, sondern untersucht auch Stiche und Lithografien. Diese Drucke waren verglichen mit Ölgemälden billiger[51] und entsprechend weniger wertvoll. Infolgedessen gingen die Darstellungen schneller verloren, und es existieren in Frankreich heute kaum geschlossene Bildkorpora dieser Abbildungen, was die wissenschaftliche Arbeit erschwert.[52] Die Situation in der Russischen Föderation stellt sich ähnlich dar. Zwar existieren Druckgrafiken aus dem Zarenreich, die Fabriken zeigen, diese sind jedoch meist weit zerstreut.[53] Auch widmete sich bislang keine Untersuchung systematisch diesen Abbildungen. Im Folgenden werden darum ein erstes Mal die Forschungsergebnisse Pierrots mit der Sammlung aus der *Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka* (Russische Staatsbibliothek) verglichen und herausgearbeitet, in welchen Punkten sich die Entwicklung von Fabrikdarstellungen in beiden Ländern deckte und welche Unterschiede es gab.

---

50 Nicolas Pierrot: Le silence des artistes? Thématique industrielle et diversification des supports (v. 1850–fin XIXe siècle), in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, le 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 10–20, S. 13.

51 In Frankreich kostete 1823 ein Stich ca. einen Franc. Dies war zwischen 1832–1835 der durchschnittliche Tageslohn eines Webers am Hochrhein und etwas weniger als der Lohn eines Stoffdruckers aus derselben Region. Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 215.

52 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 8, 54–55.

53 Im Rahmen dieser Arbeit war es nicht möglich, eine systematische Recherche durchzuführen. Sicherlich lassen sich jedoch in Bibliotheken sowie in den Sammlungen der großen Kunstmuseen, aber auch in Heimat- und Firmenmuseen entsprechende Druckgrafiken finden, welche eine aussagekräftige Quellenbasis für eine vielversprechende Analyse bilden könnten.

In Frankreich entstanden die ersten Industriedarstellungen Ende des 17. Jahrhunderts, sie waren jedoch noch sehr selten. Von 1755 bis 1789 waren Fabriken und Manufakturen nur dann abbildungswürdig, wenn sie den Ruhm des Empire dokumentierten. Erst ab der Wende zum 19. Jahrhundert erstellten Künstler öfter Ansichten von Betrieben, ab 1822 waren diese regelmäßig im Salon ausgestellt.[54] Im Zarenreich kamen Drucke von Fabrikgebäuden nach bisherigem Wissensstand erst im 19. Jahrhundert auf. Vermutlich hatte es bis dahin zu wenige Beispiele entsprechender Einrichtungen gegeben, als dass sie Grafiker in großem Stil inspiriert hätten. Die Sammlung der Staatsbibliothek umfasst zwölf Stiche und Lithografien, von denen jedoch nur zwei eindeutig datiert sind, auf 1855 und 1864/67. Zwei weitere Stiche entstanden vermutlich 1845.[55] Pierrot stellt Perioden fest, in denen Industriedarstellungen besonders beliebt waren. Er gibt jedoch zu bedenken, dass diese Trends auch damit zusammenhängen, wann die großen Druckgrafik-Sammlungen französischer Landschaften zusammengestellt wurden.[56] Es handelte sich hierbei um eine europäische Mode, beispielsweise entstanden auch in Belgien um die Jahrhundertmitte entsprechende Serien.[57] Für das Zarenreich sind jedoch keine vergleichbaren Sammlungen bekannt. Dennoch gleichen sich einige Drucke der untersuchten Sammlung auffallend, so dass davon ausgegangen werden kann, dass sie als Serie erschienen und möglicherweise von dem selben Künstler stammen.[58]

Die meisten Motive zeigen Außenansichten der Fabriken inmitten der sie umgebenden Landschaft (Abb. 1).

Pierrot sieht diese Darstellungen in der Tradition der Vedutenmalerei, bei der die Maler den Reichtum einer bestimmten Region untermauern sollten. Der Begriff „Vedute" bedeutet das Gesehene, das, was man sieht.[59] Damit beschreibt der Name das Merkmal der Darstellungen, denn bei Veduten handelt es sich um an topographische Gegebenheiten angelehnte Landschaftsdarstellungen. Die Maler ließen sich nicht von imaginären Szenarien inspirieren, sondern fertigten Abbildungen realer Ansichten mit jeweils regionalen Spezifika an,

54 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 6, 72, 76.

55 http://library.krasno.ru/Pages/Kraevedenie/Voznesenka19.htm (zuletzt eingesehen am 29.09.15); http://bagira.guru/rodina/1992-04/stroptivyy-kankrin.html?fontstyle=f-larger (zuletzt eingesehen am 29.09.15).

56 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 100.

57 Bart Van der Herten; Michel Oris; Jan Roegiers (Hrsg.): La Belgique industrielle en 1850. Deux cents images d'un monde nouveau, Bruxelles 1995.

58 RGB IZO: 63175–44; 63176–44; 63178–44; 63180–44, sowie die Drucke RGB IZO: 112346–49; 112347–49; 112348–49; 112349–49.

59 o. A.: Art. „Vedute", in: Wolf Stadler (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 12, Freiburg 1990, S. 107–111, S. 107.

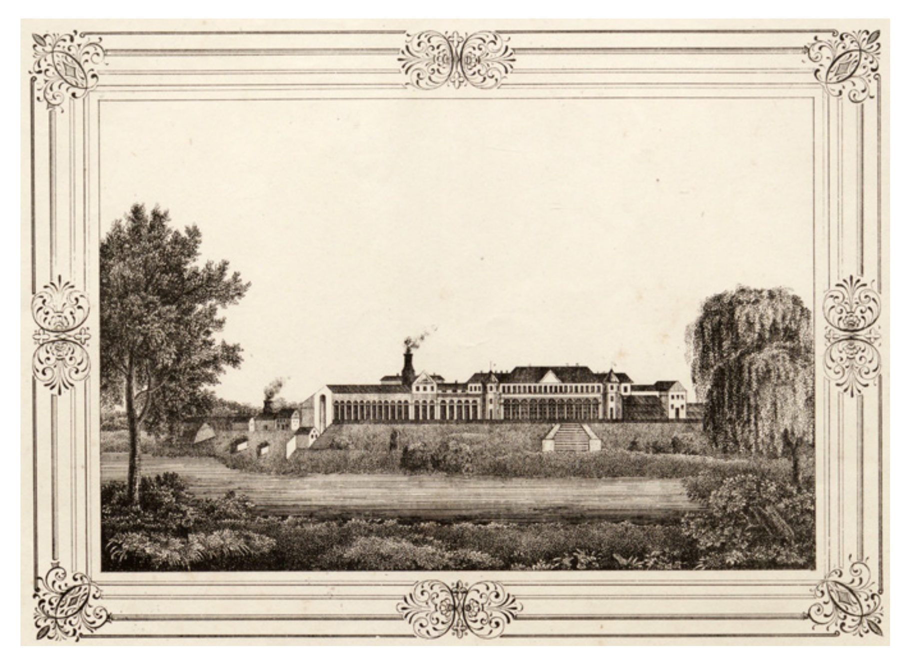


Abb. 1 N. A. Volkov: Gorinskaja Papierfabrik (Gorinskaja Bumagoprjadil'naja fabrika), o. O. o. J. RGB 63180–44

wobei sie zur besseren Wirkung ihre Bilder bewusst arrangierten.[60] Dabei galten Natur, Kulturlandschaft, Gebäudestrukturen sowie Ortsbilder als unzertrennliche Einheit.[61] Trotz der im 19. Jahrhundert beliebten romantischen Ausgestaltung des Genres mussten die Betrachter immer erkennen können, um welche Ansicht es sich handelte. Dies machte Veduten mit der zunehmenden Mobilität und Reisetätigkeit der Menschen im 19. Jahrhundert zum idealen Souvenir.[62]

Speziell für die Gesamtansichten von Fabriken sieht Pierrot weitere Vorläufer in den Schlossansichten des 18. Jahrhunderts,[63] auch Schlossveduten

60 Hermann Voss: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 47, Leipzig 1926, S. 1–45, S. 1.

61 Benno Lehmann: Die Stadt- und Landschaftsvedute im 19. Jahrhundert, in: Eberhard Knittel (Hrsg.): Veduten des 19. Jahrhunderts Vignetten zum Goethe-Jahr (= In Baden-Württemberg: Kultur, Leben, Natur, Jg. 29/1982, Heft 1), S. 7–9, S. 7.

62 Lehmann: Die Stadt- und Landschaftsvedute im 19. Jahrhundert, S. 8. Diese Funktion übernahmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt Fotografien und Postkarten. o. A.: Art. „Vedutenmalerei", in: Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 570–571.

63 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 125.

genannt.[64] Diese Traditionslinien prägen auch die Abbildung der russischen Gorinskaja Papierfabrik (Abb. 1). Auf den niederländischen und italienischen Vorbildern der Veduten nutzten die Künstler oft Bäume, um ihre Landschaften einzurahmen. Diese Funktion übernehmen im vorliegenden Stich eine Trauerweide und ein nicht näher bestimmbarer Baum, die groß im Vordergrund stehen. Beide unterstreichen den relativ symmetrischen, klassischen Bildaufbau. Die repräsentative Treppe führt den Blick des Betrachters zum Hauptgebäude des Unternehmens, das mit seinen Arkaden und Türmchen selbst stark an ein Schloss erinnert. Vergleichbar mit den französischen Grafiken lässt das Gebäude kaum Rückschlüsse darauf zu, dass es zur Papierherstellung diente. Allein die beiden Rauchwölkchen deuten dies an. Rauch hatte sich auf Stichen schon früh zum Symbol für Aktivität und Produktivität entwickelt.[65]

Im Unterschied zu den Bäumen und Pflanzenelementen muten die pittoresken Rauchkringel auf Abbildung 1 allerdings wenig natürlich an. Auch die Gebäude wirken sehr schematisch, als habe der Künstler sie nicht während eines Ortsbesuchs gezeichnet, sondern am Reißbrett entworfen. Fast scheint es, als habe der Grafiker keine Erfahrung mit der Abbildung von Industrieanlagen gehabt. Dagegen wirkt die Lithographie der Textilfabrik der Brüder Gučkovyj (Abb. 2), die ca. zehn Jahre später entstand, deutlich realistischer.

Obwohl Paškin den Baumbestand weniger detailreich abbildete, wirkt die Darstellung ausgewogener und dynamischer, der Betrachter kann sich problemlos den kräftigen Wind vorstellen, den der Rauch sowie die Fahne auf dem Türmchen links im Bild andeuten. Um das ästhetische Gleichgewicht ober- und unterhalb des Horizonts sicherzustellen, ließ der Künstler den Himmel nicht weiß (wie in Abb. 1), sondern deutete die Struktur der Wolken an.[66] Auch dadurch wirken die Fabrikgebäude weniger schematisch, obwohl es sich mehrheitlich um rechteckige Gebäudekomplexe handelt.

Allen Drucken der analysierten Sammlung ist gemein, dass sie eine neutrale bis positive Sicht auf die Industrie wiedergeben. Damit unterscheiden sie sich von französischen Abbildungen aus der gleichen Zeit. In Frankreich verschwanden bereits in den 1830er Jahren allmählich die romantischen Einflüsse aus den Landschaftsdarstellungen. Die Künstler wählten dunklere Farbtöne, um den Raum wiederzugeben, und teilweise zeigten sie sogar Bäume, die ihre Blätter verloren hatten.[67] Eine mögliche Erklärung für diese Beobachtung ist,

64 Sigrid-Jutta Motz: Fabrikdarstellungen in der deutschen Malerei von 1800 bis 1850, Frankfurt a. M. 1980, S. 34–35.

65 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 131–132.

66 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 187–188.

67 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 191.



Abb. 2 Paškin: Fabrik der Brüder Gučkovyj (Fabrika Brat: Gučkovych), Lithographie (ris. na kam.), Moskva 1855. RGB 112351–49

dass es zu dieser Zeit im Zarenreich noch zu wenige Fabriken gab, damit die negativen Auswirkungen der Industrie für die Natur entsprechend gravierend ausgefallen wären. Denkbar ist auch, dass die russischen Künstler sich sehr stark an den romantischen Vorbildern ihrer deutschen, französischen oder niederländischen Kollegen orientierten.[68] Bis in die 1820er Jahre hatte die russische Landschaftsmalerei nicht existiert und noch bis Mitte des Jahrhunderts war sie nur in Ansätzen vorhanden. Dieser geringe Rückhalt innerhalb der Malerei und die Suche nach einer eigenen Ausdrucksform könnten erklären, warum russische Kunstschaffende so stark an romantischen Darstellungen hingen und erst langsam auf kritische visuelle Darstellungen reagierten.

In anderen Bereichen eigneten sich die russischen Künstler dagegen relativ schnell neue Darstellungsweisen an. So integrierten französische Grafiker um 1850 nur dann Figuren, wenn diese die Szenerie belebten und mit Anekdoten bereicherten.[69] Abbildung 2 zeigt beispielhaft, wie dieser Kunstgriff im Zarenreich zum Einsatz kam. Paškin zeigt auf dem Weg im Vordergrund ein Fuhrwerk und zwei Einzelpersonen, darüber hinaus sind auf dem Weiher ein Ruderboot mit zwei Passagieren und dahinter zwei Enten zu erkennen. Eine zweite Entwicklung betraf die Perspektive: Ende der 1840er Jahre

68 van Os: Russian Landscapes, S. 10–21, 28.
69 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 83.

zeigten französische Drucke vermehrt Fabriken aus der Vogelperspektive.[70] Auch auf Paškins Ansicht der Textilfabrik blickt der Betrachter von einem erhöhten Punkt auf die Anlage. Dadurch sind hintereinander liegende Gebäude besser zu erkennen, und es ist für das Publikum einfacher, einen Eindruck des gesamten Firmengeländes zu bekommen. L(undwig) Pietzsch radikalisiert auf seiner Darstellung der Textilfabrik Gjubner diese Perspektive weiter, indem er einen Standpunkt schräg über der Anlage wählt, von dem aus der Zuschauer auf das Firmengelände blickt. In diesen beiden Fällen handelte es sich weniger um genuin neue Motive, sondern um die Erweiterung der bereits vorhandenen Darstellungsweise. Diese Innovationen übernahmen die Grafiker und Zeichner ohne große Vorbehalte von ihren europäischen Kollegen.

Pierrot zeigt für Frankreich, dass die Forschungsmeinung, es habe keine Darstellung von Fabriken und Industrieanlagen gegeben, nicht stimmt. Die Fallstudie anhand der Bestände der Russischen Staatsbibliothek hat gezeigt, dass Fabriken und Industrieanlagen auch in den Bildwelten des Zarenreichs ihren Platz hatten, wenn auch lange nicht innerhalb der Kunstmalerei. In einer Periode, in der Fabriken auf Gemälden keinen Platz fanden, waren Lithografien und Stiche diejenigen Kunstformen, mit der russische Künstler die neuen Erscheinungen festhielten. Diese Darstellungsformen erlebten einen Aufschwung im Rahmen der Weltausstellungen, für die Fabrikanten ganze Bilderserien in Auftrag gaben. Schließlich führte jedoch der Siegeszug der Fotografie dazu, dass die Druckgrafiken auch im Zarenreich ihre Bedeutung für die Abbildung von Fabriken einbüßten.[71]

3.3 Russische Fabriken als Teil der visuellen Kultur

Konflikte und Arbeitskämpfe nahmen im Laufe des 19. Jahrhunderts in ganz Europa zu, bekamen aber erst kurz vor der Jahrhundertwende einen Platz im Bilderkanon.[72] In Frankreich zeigten zwar während der Wirtschaftskrise von 1873 bis 1896 immer wieder einzelne Gemälde des Salons streikende Arbeiter, doch das Publikum feindete diese Darstellungen häufig an.[73] Es waren in erster Linie Grafiken und Karikaturen, mit denen Künstler Kritik an den Produktionsverhältnissen äußerten. Diese Abbildungen erschienen jedoch häufig in politisch linken Periodika und wandten sich damit an andere Betrachter als

70 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 236.
71 Pierrot: Les images de l'industrie en France, S. 9, 237.
72 Türk: Bilder der Arbeit, S. 21.
73 Pierrot: „À l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art …", S. 103.

die klassischen Ölgemälde.[74] Dies galt ebenso für das Zarenreich, wo in der Karikaturenzeitschrift *Budil'nik* (Der Wecker) bereits um die Jahrhundertwende industriekritische Zeichnungen erschienen. Allerdings wandte sich dieser subversive, kritische Ton nicht gegen einen offiziellen Bilddiskurs in der Malerei, der die Industrie gefeiert hätte. Denn auch um die Jahrhundertwende waren Fabriken und Produktionsanlagen in der russischen Malerei noch so gut wie nicht existent. Eine Ausnahme waren die Bilder von Mstislav Valerianovič Dobužinski (1875–1957), der sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Konflikt zwischen Menschen und moderner Stadt auseinandersetzte.[75] Auf seinen von emotionaler Kälte geprägten Stadtansichten spielen Fabriken zwar keine zentrale Rolle, ihre Schornsteine verstärken jedoch die trostlose, urbane Atmosphäre.

Eine zweite Ausnahme bilden die Gemälde von Nikolai Alekseevič Kasatkin (1859–1930), der als ein Wegbereiter des Sozialistischen Realismus gilt.[76] Der Künstler war Mitglied der Wanderer und verarbeitete in seinen Genrebildern bereits ab Mitte der 1890er Jahre Eindrücke aus dem Leben der Bergleute und Arbeiter aus dem Donezbecken.[77] Es entstanden Darstellungen wie 1893 *Dve rabotnicy* (Zwei Arbeiterinnen) oder 1894 *Šachterka* (Bergarbeiterin), auf denen die Protagonistinnen fröhlich lächeln. Andere Bilder wirken eher wie Studien eines Berufsstandes beispielsweise aus dem Jahr 1894 *Šachter-zarubščik* (Bergarbeiter Schrämer), 1895 *Šachter s lampočkoj v rukach* (Bergmann mit einem Lämpchen in den Händen) oder *Sidjaščij šachter* (Sitzender Bergmann) ebenfalls aus den 1890er Jahren. Kasatkin schönte die Menschen nicht, sondern zeigte ihre vom Kohlestaub dunkle Kleidung und Haut sowie die Spuren der schweren Tätigkeit unter Tage. Das harte Leben der Fabrikarbeiter fing der Künstler um die Jahrhundertwende im Gemälde *Žena zavodskogo rabotčego* (Frau eines Fabrikarbeiters) ein. Mit einem Säugling im Arm sitzt die Frau etwas zusammengesunken in der Mitte des Bildes und blickt nach rechts auf einen Punkt außerhalb der Darstellung. Um sie herum ist ein schlammiger Platz zu sehen mit schemenhaft angedeuteten Brettern, Balken und Steinen,

---

74 Türk: Bilder der Arbeit, S. 210, 252.

75 John E. Bowlt: Moskau und St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland, 1900–1920, Wien 2008, S. 102; Irina Schumanowa: Mstislaw Dobuschinski, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 348.

76 Angelina Lucento: The Conflicted Origins of Soviet Visual Media. Painting, Photography, and Communication in Russia, 1925-1932, in: Cahiers du monde russe. Russie, Empire Russe, Union Soviétique, Etats Indépendants, 56/2015, Heft 2–3, S. 401–428, S. 408–409.

77 Diese hatte er während mehrerer Reisen gesammelt. Peter Leek: Russian Painting, New York 2012, S. 161.

möglicherweise altes Baumaterial. Fröhlichkeit oder Zuversicht fehlen hier völlig.

Kasatkin war einer der wenigen Maler, der vor 1917 auch hinter die Fabriktore blickten. So auf den beiden Gemälden aus dem Jahr 1904 *Tkačicha* (Weberin) und *Novyj tkackij zal. Orechovo-Zuevo* (Neuer Websal. Orechovo Zuevo), auf denen Textilarbeiterinnen vor mechanischen Webstühlen zu sehen sind.

Es waren schließlich die revolutionären Ereignisse des Jahres 1905 und mit großer Wahrscheinlichkeit die Aufhebung der Zensur, die halfen, die Fabrik über Einzelfälle hinaus als Motiv im offiziellen Bilderkanon der russischen Malerei zu etablieren. 1906 entstand eine Reihe von Werken, auf denen sich Künstler Streiks und Protesten zuwandten. Beispielsweise malte Boris Michajlovič Kustodiev (1878–1927) einen Demonstrationszug anlässlich des Ersten Mais. Die Arbeiter mit ihren roten Fahnen strömen aus den Gebäuden der Putilovwerke, die im Hintergrund zu erkennen sind.[78] Während bei Kustodiev die Demonstration einen geordneten Eindruck macht, zeigen die Gemälde *Ataka zavoda rabotnicami* (Der Angriff auf den Betrieb durch die Arbeiterinnen) von Kasatkin und *Razgon rabočej demonstracii* (Die Zerstreuung einer Arbeiterdemonstration) von Viktor Viken'tevič Mazurovskij (1859–1944), ebenfalls aus dem Jahr 1906, die Brutalität der Ereignisse.[79] Damit unterscheiden sich die Künstler von ihren westeuropäischen Kollegen, denn bei jenen waren die Szenen des Arbeitskampfes in dieser Zeit überwiegend friedlich.[80] In allen drei genannten russischen Gemälden bilden die Fabrikgebäude den Hintergrund der abgebildeten Szenen. Sie verweisen damit auf den Ort, an dem die Menschen ihre Unzufriedenheit gemeinsam formulierten und ihren Protest organisierten. Bis zur Oktoberrevolution gab es so gut wie keine russischen Darstellungen, die Streikende innerhalb von Werkshallen und auf dem Fabrikgelände zeigten.

Anfang des 20. Jahrhunderts waren in den urbanen Zentren des Zarenreichs die Industrialisierung und ihre Auswirkungen wie elektrische Beleuchtung oder Straßenbahnen nicht mehr zu übersehen. Die Künstler der Avantgarde nahmen sich in den 1910er Jahren dieser neuen Eindrücke an und verarbeiteten sie in ihren Bildern.[81] Beispielsweise griffen Natalija Sergeevna Gončarova

---

78 Boris Michajlovič Kustodiev: Demonstration, 1905. V. Mel'nikova; N. Plavinskaja; E. Volkov: Revoljucija 1905 goda v izobrazitel'nom iskusstve, Moskva 1975, S. 16.

79 V. V. Šleev: Revoljucija 1905–1907 godov i izobrazitel'noe iskusstvo. Serija al'bomov pod naučnoj redakciej, Bd. 1, Moskva 1977, S. 94; V. V. Šleev: Revoljucija 1905–1907 godov i izobrazitel'noe iskusstvo. Serija al'bomov pod naučnoj redakciej, Bd. 2, Moskva 1977, S. 30–31.

80 Türk: Bilder der Arbeit, S. 212–213.

81 Bowlt: Moskau und St. Petersburg, S. 114–116.

(1881–1962) und Ol'ga Vladimirovna Rozanova (1886–1918) in ihren Bildern Maschinen, Schornsteine und Fabrikgebäude als Motive auf. Die Künstlerinnen zerlegten die Motive in geometrische Formen und komponierten daraus neue, dynamische Darstellungen.[82] Bei der Wiedergabe von Bewegung spalteten sie diese in Einzelbilder auf und komponierten daraus innovative Sujets.[83] Sie begründeten damit einen neuen Umgang mit der industrialisierten Stadt und positionierten sich weder als deren Befürworter noch Kritiker. Marina Ivanovna Cvetaeva (1892–1941) schrieb 1921, dass Gončarova die erste gewesen sei, die Maschinen in ihre Malerei aufgenommen habe, dass dies aber nicht geschehen sei, um den Fortschritt zu feiern. Stattdessen habe die Künstlerin eine eher abwartende Haltung vertreten.[84] Auch bei Gončarovas Künstlerkollegen lässt sich eine Faszination für die neuen Formen und die Zeichen des Fortschritts beobachten, auch wenn einige der Entwicklung skeptisch gegenüberstanden.[85]

Zur gleichen Zeit entwickelten sich in Westeuropa zwei unterschiedliche Umgangsweisen mit Fabriken. Erstens bildeten neben den Impressionisten auch die Expressionisten Fabriken ab. Unter anderen griffen August Macke (1887–1914), Alexej von Javlensky (Alexej Georgievič Javlenskij, 1864–1941) oder Marianne von Werefkin (Marianna Vladimirovna Verëvkina, 1860–1938) Fabriken in ihren Landschaftsdarstellungen auf.[86] Allerdings scheint für sie die Faszination von der Form und Ästhetik der Gebäude speziell von der der Schornsteine ausgegangen zu sein. Diese verwendeten sie als geometrische sowie farbliche Elemente. Insgesamt wirken ihre Bilder deutlich ruhiger als diejenigen Gončarovas und Rozanovas, bei denen die Beschleunigung des Alltags für den Betrachter fast körperlich spürbar wird. Zweitens entwickelte sich

82 Beispielsweise die Werke: Natalija Sergeevna Gončarova: Fabrika, 1912; dies.: Dinamomašina, 1913; Olga Vladimirovna Rozanova: Zavod i most, 1913; dies.: Gorod, 1914. Nina Gur'janova: Ol'ga Rozanova i rannij russkij avangard, Moskva 2002, S. 56–57; Helsingin kaupungin taidemuseo (Hrsg.): Olga Rozanova 1886–1918, Helsinki 1992, S. 10.

83 Hier übten die fotografischen Experimente zur Wiedergabe von Bewegung entscheidenden Einfluss auf das künstlerische Schaffen der Mitglieder der russischen Avantgarde aus. Barbara Segelken: Energie, Kraft, Geschwindigkeit. Technik und Avantgarde 1910–1925, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 266.

84 Hubertus Gassner: „ … She Hears the Clock's Galloping Horse inside Herself", in: Palace Editions Europa; Royal Academy of Arts, London (Hrsg.): From Russia. French and Russian Master Paintings, 1870–1925, from Moscow and St. Petersburg, London 2008, S. 178–187, S. 184.

85 Bowlt: Moskau und St. Petersburg, S. 103–104.

86 Beispielsewise: Alexej von Javlensky: Oberau Fabrik, 1910; ders.: Fabrik in den Bergen, 1912; August Macke: Fabrik (Ziegelei), 1912; ders.: Landschaft mit Fabrik, 1913; Marianne von Werefkin: Die Fabrik, 1910/11; dies.: Eisengießerei in Oberstdorf, 1912.

gerade in Deutschland das Industriegemälde zu einem neuen Repräsentationsmedium.[87] Die Gemälde feierten die Industrie in einem dokumentarischen, realistischen Stil.[88] Diese Darstellungen übernahmen vielerorts die Funktion, welche vorher Historiengemälde hatten – Stärke und Ruhm einer Nation darzustellen. Solche Industriegemälde fehlen im Zarenreich völlig.

3.4 Fazit

Fabriken waren in der russischen Malerei lange Zeit kaum sichtbar. Weder ließen sich die neuen Bauwerke und Anlagen in russische Landschaften integrieren, noch galten die Arbeiter als Teil des Volkes, dessen Leben die Maler faszinierte. Die russischen Maler des Biedermeiers und die Wanderer interessierten sich eher für Handwerker oder für die ländliche Bevölkerung. Im 19. Jahrhundert hatten Fabriken ihren Platz vornehmlich im Bereich der Druckgrafiken. Die Künstler griffen für ihre Abbildungen Entwicklungen aus Westeuropa auf und übertrugen neuen Darstellungsformen auf russische Motive, wobei lange eine vornehmlich positive Sicht auf Fabriken und Industrie überwog. Neben ausländischen Werken waren es vermutlich in erster Linie diese Abbildungen, mit denen Fotografen in Berührung kamen und die sich auf die Schulung ihres ästhetischen Empfindens auswirkten. Erst um die Jahrhundertwende und besonders im Zuge der revolutionären Ereignisse des Jahres 1905 griffen russische Künstler Fabriken in ihren Gemälden auf und brachten in ihren Bildern Kritik am Umgang mit den einfachen Arbeitern zum Ausdruck. Nur wenige Jahre später entwickelten die Vertreter der russischen Avantgarde eine völlig neue Formensprache, mit der sie der Bewegung der Maschinen, der Geschwindigkeit und der Dynamik der industriellen Entwicklung Ausdruck verliehen. Diese neue Ästhetik war nicht nur im Zarenreich künstlerisch revolutionär, sondern gab auch der ganzen europäischen Kunst neue Impulse.

---

87 Im Jahr 1912 öffneten im deutschen Kaiserreich zwei Ausstellungen zu Industriebildern ihre Türen. Die Galerie Arnold in Dresden zeigte „Stätten der Arbeit" und im Sommer 1912 organisiert die Firma Krupp die Ausstellung „Die Industrie in der Bildenden Kunst". Brandt: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst, S. 331.

88 Türk: Bilder der Arbeit, S. 221–222, 226; Walter Fenn: Künstlertum, in: Hermann Glaser; Wolfgang Ruppert; Norbert Neudecker (Hrsg.): Industriekultur in Nürnberg. Eine deutsche Stadt im Maschinenzeitalter, München 1980, S. 275–285, S. 279.

KAPITEL 4

Eine Beziehung entwickelt sich – Lichtbilder und neue Produktionsweisen

Ein Besucher, der sich 1896 für Maschinen und industrielle Produktion interessierte, lenkte auf dem Gelände der Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung (*Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka*) in Nižnij Novgorod seinen Schritt wohl als erstes zu den Pavillons der Abteilungen neun und zwölf: zu den „Betriebs-, Fabrik- und Gewerbeerzeugnissen" und „Maschinen, Apparaten, Maschinenbau und Elektrotechnik".[1] In den weitläufigen, lichtdurchfluteten Hallen der eigens angefertigten Ausstellungsgebäude aus Glas und Stahl[2] bewunderte er eine Vielzahl an Ständen, an denen Unternehmen ihre Produktion eindrücklich präsentierten und dafür enorme Kosten auf sich nahmen.[3] Wie der Name bereits zeigt, waren die Exponate der zwölften Abteilung in erster Linie große Dampfmaschinen, Generatoren, Pflüge oder Dreschmaschinen.[4] Die Ausstellungsstände der neunten Abteilung zeigten riesige, aus Fässchen und Flaschen zusammengesetzte Säulen in den Farben der Flagge des Zarenreichs,[5] andere Unternehmen stellten Lattenroste, Kinderwägen oder Stoffe aus[6] und die Russische-Amerikanische

1 Ein Ziel der Ausstellungen war es, neben Ausländern auch russische Besucher für die Wirtschaft des Zarenreichs zu begeistern und ihr Vertrauen in die heimische Industrie zu stärken. Joseph Bradley: Voluntary Associations, Civil Culture and Obshchestvennost' in Moscow, in: Edith Clowes; Samuel Kassow; James West (Hrsg.): Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, Princeton 1991, S. 131–148, S. 146.

2 o. A.: Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka v Nižnem-Novgorode 1896 goda, Odessa 1896, S. 16, 35–36.

3 A. A. Efron: Vsemirnaja vystavka i russkie ėksponenty. L'exposition universelle et les exposants russes. S" ukazatelem Fabrik i zavodov, Sankt-Peterburg 1886, S. 112–113.

4 RGB: Izo 29184–54; MK XII–529: o. A.: Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki 1896 g. v Nižnem Novgorode, Moskva (vermutl.) 1896, S. 178–180. Zur Bedeutung von Maschinen auf Industrieausstellungen siehe auch: Thomas Großbölting: Im Reich der Arbeit. Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914, München 2008, S. 342–348.

5 Die Verknüpfung von industrieller Entwicklung, Nationalismus und Patriotismus im Rahmen von Ausstellungen war im Zarenreich während des 19. Jahrhunderts sehr populär. Joseph Bradley: Pictures at an Exhibition. Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia, in: Slavic Review, Jg. 67/2008, Heft 4, S. 934–966, S. 954.

6 Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki, S. 139–140, 188, 191, 193.

 | DOI:10.30965/9783657703081_005

Gummiwarenfabrik aus St. Petersburg faszinierte die Besucher mit einem riesigen aufgeschichteten Berg aus Gummischuhen.[7] Häufig beeindruckten die Hersteller mit der schieren Masse oder Größe ihrer Exponate – dieser Gigantismus war ein verbreitetes Phänomen bei russischen Ausstellern.[8] Eine andere Möglichkeit war, möglichst ausgefallene Ausstellungsstücke zu präsentieren, so zeigte die Parfüm und Seifenfabrik *Brokar i Ko* auf der Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung in Moskau im Jahr 1882 einen Brunnen, aus dem Kölnisch Wasser floss.[9]

Zu den meisten Ständen gehörten neben ungewöhnlichen Exponaten aus der jeweiligen Produktpalette auch visuelle Darstellungen. Am verbreitetsten waren Gesamtansichten der jeweiligen Fabrik, wahlweise als Zeichnung oder als Fotografie.[10] Neben Panoramen zeigten Unternehmen auch ganze Fotoalben an ihren Ständen.[11] Der Nachteil war, Alben waren verhältnismäßig teuer in der Herstellung, damit wertvoll, und sollten darum nicht unbeaufsichtigt ausliegen. Unbedenklicher war es, die Aufnahmen zu rahmen, sie neben vom Unternehmen errungenen Preisen aufzuhängen oder wie die Kanonenfabrik aus Perm (*Permskij pušečnyj zavod*) spezielle Fotovitrinen mit beweglichen Rahmen zu nutzen, die die Besucher wie ein Buch durchblättern konnten.[12] Fotografische Aufnahmen ermöglichten es den Betrieben neben ihren fertigen Produkten dem Besuchern gleichzeitig einen Eindruck von den

---

7 M. A. Orlov: Vsemirnaja Parižskaja vystavka 1900 goda v illjustracijach i opisanijach. Illjustrirovannoe priloženie k „vestniku inostrannoj literatury“ 1900 g., Sankt-Peterburg 1900, S. 164.

8 Auch wenn die Unternehmer ihre Firmen auf Weltausstellungen präsentierten, griffen sie gerne zu diesem Stilmittel. Jurij Anatol'evič Nikitin: Vystavočnaja Architektura Rossii XIX–načala XX. v., Sankt-Peterburg 2014, S. 161.

9 Ėleonora Glinternik: Reklama v Rossii XVIII-pervoj poloviny XX veka. Opyt illjustrirovannych očerkov, Sankt-Peterburg 2007, S. 79.

10 Beispielsweise: Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki, S. 145. Auch deutsche und französische Unternehmer zeigten diese Ansichten besonders gerne an ihren Ausstellungsständen. Zu Deutschland: Bodo von Dewitz: „Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!“ Zur Entstehungsgeschichte der Graphischen Anstalt, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 40–66, S. 41; zu Frankreich: Céline Assegond: Naissance de la „photographie industrielle“. Regards sur l'industrie du chocolat à Paris et ses environs, Vortrag in: „L'industrie, patrimoine et culture“ Séminaire de recherche, Région Île-de-France, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 24.02.2012, URL: http://epi.univ-paris1.fr/80784400/0/fiche___pagelibre/&RH=epi-030-MM0002v38&RF=epi-030-MM0002v310 (zuletzt eingesehen am 23.04.14).

11 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 971, l. 98. Es handelt sich bei diesem speziellen Zitat zwar um Alben für die Weltausstellung in Turin 1911, das Beispiel zeigt jedoch, dass Fotoalben prinzipiell ein übliches Exponat waren, um Unternehmen zu präsentieren.

12 Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki, S. 158.

Produktionsbedingungen und -kontexten zu vermitteln. Besonders Innen- und Außenansichten der Fabriken waren beliebt.[13] Auch mit gedruckten Fotografien illustrierte Broschüren gehörten zu den Materialien, mit denen russische Betriebe sich bei einem interessierten Publikum profilierten.[14]

Bereits die erste Weltausstellung 1851 in London stellte eine Bühne für die neue Abbildungstechnik dar,[15] und in den folgenden Jahren etablierten sich fotografische Abzüge als ein fester Bestandteil unternehmerischer Selbstdarstellung. Dies war nur eine unter vielen Funktionen, die die neuen Bilder in Unternehmen übernahmen. Im Folgenden wird dargestellt, wie sich die Beziehung zwischen dem neuen Medium der Fotografie und Unternehmern entwickelte und welche Praktiken sich durch die neue Technik veränderten. Ihre dokumentarische Qualität machte die Fotografien besonders interessant, um sie in den internen Abläufen eines Unternehmens einzusetzen.[16] Ein mindestens ebenso wichtiger Antrieb für die Verwendung der neuen Bilder war das Interesse der Industriellen, ihre Firma in der Öffentlichkeit zu präsentieren, sei dies auf der Bühne der Weltausstellungen oder gegenüber lokalen Kooperations- und Geschäftspartnern.[17]

4.1 Fotografen und Unternehmen

In welchem Jahr ein Fotograf die erste Aufnahme machte, die heute als Industriefotografie bezeichnet werden könnte, ist unklar.[18] Auffallend ist

13 Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki, S. 173.

14 MKMZ: o. A.: The Saint-Louis International Exhibition. The Kolomna Machine Works Company, Kolomna 1904. Die gleiche Publikation erschien sowohl auf Englisch als auch auf Russisch.

15 Sarah Bassnett: Exhibitions of Photography, in: John Hannavy (Hrsg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, Bd. 1, New York 2008, S. 508–510, S. 508.

16 Kathrin Kohle: Industrie und Technik, in: Ludger Derenthal; Christine Kühn (Hrsg.): Ein neuer Blick. Architekturfotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 53–56, S. 53.

17 Ulrich Pohlmann: Industriebilder, in: ders.; Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 236–237, S. 237.

18 Teilweise wird in der Forschungsliteratur ein Portrait Alfred Krupps (1812–1887) von 1849 genannt. Auf der Weltausstellung in London 1851 präsentierte ein Katalog die Fotografie eines Dampfhammers von Nasmyth von Claude-Marie Ferrier (1811–1889). Andere Autoren nennen die Fotografien von Charles Blacker Vignoles (1793–1875) und Roger Fenton (1819–1869), die 1852 den Brückenbau über den Dnjepr bei Kiew fotografisch festhielten. Gerade Eisenbahnen stellten in der Frühzeit der Industriefotografie ein sehr beliebtes Motiv dar. Howard Bossen: Eine gemeinsame Geschichte erschaffen. Zur

jedoch, dass sowohl in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, den Niederlanden als auch im Zarenreich erst ab den 1860er Jahren vermehrt fotografische Aufnahmen im Kontext von Fabriken zu finden sind.[19] Die ersten 20 Jahre dominierten Portraitfotografien.[20] Die frühen Fototechniken gaben Grüntöne nur unzureichend wieder, so dass die Landschaftsfotografie und mit ihr Fabrikfotografien erst in den 1860er Jahren populär wurden.[21] Zusätzlich kamen erste zu dieser Zeit kleinere, tragbare Fotokameras auf den Markt, die es Lichtbildnern erleichterten, Motive außerhalb ihrer Fotoateliers aufzunehmen.[22] Jetzt konnten sie auch Aufträge auf Fabrikgeländen annehmen.

Die Beziehung zwischen Auftraggebern und Fotografen variierte je nach Unternehmen. Vereinzelt ließen westeuropäische und amerikanische Firmenleitungen im 19. Jahrhundert hauseigene Fotoateliers einrichten, was in diesen Fällen zu einer großen Anzahl an Negativen und einer enormen Bandbreite an Motiven im Firmennachlass beitrug.[23] Einige russische Firmen richteten im 19. Jahrhundert schon eigene Reklameabteilungen ein, so beispielsweise die Parfüm- und Seifenfabrik *Brokar i Ko* aus Moskau.[24] Es gibt keine Hinweise

---

Entwicklung der Industriefotografie, in: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten, Berlin, München 2011, S. 42–55, S. 42–43; Ulrich Pohlmann: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik. Anmerkungen zur Industriefotografie im 19. Jahrhundert, in: ders.; Rudolf Scheutle (Hrsg.): IndustrieZeit. Fotografien 1845 – 2010, Tübingen 2011, S. 7–10, S. 8; Pugh: Industrial Image, S. 10–11; Pohlmann: Industriebilder, S. 236.

19 Zu Deutschland siehe beispielsweise: Matz, Industriefotografie, S. 29; zu Frankreich: Assegond: La photographie du travail, S. 163; zu Großbritannien: Pugh: Industrial Image, S. 8–9; zu den Niederlanden: Mattie Boom: Moderne Landschaft. Die Ingenieurfotografie und das Bild der Niederlande, in: Jenny Reynaerts (Hrsg.): Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, München 2008, S. 69–97, S. 75; zu Russland: MIZ: Al'bom bol'šoj: o. A.: Admiralitejskij ižorskij zavod, o. O. 1866.

20 Elliot: The Photograph in Russia, S. 13.

21 Jäger: Gesellschaft und Photographie, S. 206; Ulrich Pohlmann: Naturwunder und Territorium. Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 5–20, S. 7.

22 Elena Barchatova: Realism and Document: Photography as Fact, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 41–50, S. 41.

23 Das erste entsprechende Beispiel ist die deutsche Firma Krupp. von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 41. 1897 gründete General Electrics ein eigenes Werbebüro, zu dem auch Fotografen gehörten. Nye: Image Worlds, S. 14–15. 1898 stellte auch die AEG einen Fotografen an. Henning Rogge: Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin-Wedding, Köln 1983, S. 22. In Frankreich stellte die Firma Renault 1911 einen eigenen Fotografen ein, um ihre Werke und Produktion mittels Fotografien und Fotoalben zu klassifizieren. Assegond: La photographie du travail, S. 203.

24 West: I Shop in Moscow, S. 54.

darauf, dass Angestellte selbst fotografierten. Üblicherweise wurden die Aufnahmen nicht von Angestellten der Betriebe gemacht, sondern Unternehmer vergaben Aufträge an externe professionelle Fotografen. Amateurfotografien aus dem Kontext der Fabriken gibt es so gut wie keine.[25]

Häufig hatten die Beauftragten keine besondere Erfahrung auf dem Gebiet der Industriefotografie. Während sich Fotografen in Bereichen wie Portrait- und Landschaftsfotografie oder Genrebildern zu Spezialisten entwickelten,[26] war es die Ausnahme, dass sich Fotografen vor dem Ersten Weltkrieg auf Motive aus Fabriken spezialisierten.[27] Im russischen Kontext ist kein solcher Fall bekannt. Dies hängt auch mit der wirtschaftlichen Struktur des Zarenreichs zusammen, die bis über den Ersten Weltkrieg hinaus in erster Linie landwirtschaftlich geprägt war. Die im europäischen Vergleich eher geringe Anzahl an industriellen Großbetrieben reichte vermutlich nicht aus, um die Existenz spezialisierter Industriefotografen sicherzustellen.

Aufnahmen von Fabriken und Industrieanlagen waren darüber hinaus keine Motive, mit denen Fotografen sich besonderes Ansehen innerhalb ihrer eigenen Zunft erarbeiten konnten. Dies spiegeln Sektionen und Exponate fotografischer Ausstellungen, Industriefotografien spielten dort kaum eine Rolle.[28] 1911 organisierte die kaiserliche Akademie der Künste in der russischen Hauptstadt die allrussische Ausstellung zur künstlerischen Architekturfotografie. Der zugehörige Katalog listet die Namen der Fotografen und die Titel ihrer ausgestellten Fotografien auf. Unter den 1.014 aufgeführten Exponaten zeigte

---

25 Zu nennen wären hier höchstens die Fotografien eines Ingenieurs der *Ižorskie zavody*. Siehe Reproduktionen im MIZ.

26 Portraitfotografien waren das am weitesten verbreitete Genre in der Frühzeit der Fotografie im Zarenreich. Elliot: The Photograph in Russia, S. 13. Evgenij Petrovič Višnjakov (1841–1916) gilt als erster russischer Landschaftsfotograf. Vladimir Andreevič Karrik (1827–1878) gilt als Begründer der russischen Genrefotografie. Elena V. Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 13, 18; Vil'jam Karrik: Kartiny russkoj žizni, Sankt-Peterburg 2010.

27 In Frankreich war Gabriel Gorce (1863–?) eine solche Ausnahme. Gorce spezialisiert sich auf die Herstellung von Fotoalben, die große Fabriken für ein breites Publikum zugänglich machten. Céline Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier. Production, représentation usages (1870–1915), in: Jean-Paul Géhin; Hélène Stevens (Hrsg.): Images du travail, travail des images, Rennes 2012, S. 87–100, S. 94.

28 In Moskau gab es auf der Fotografieausstellung 1889 folgende Abteilungen: I. Historische Fotografie; II. Instrumente, Materialien; III. Portraits und Gruppenaufnahmen; IV. Fotografien außerhalb des Pavillons; V. Wissenschaftliche Verwendung von Fotografie; VI. Fotomechanische Prozesse. Barchatova: Russkaja svetopis', S. 233.

dem Titel nach nur eine Aufnahme einer Fabrik.[29] Abzüge von Kirchen und Klöstern dominierten die ausgestellten Motive.

Ebenso verdeutlichen die Inhalte zeitgenössischer fotografischer Zeitschriften, dass es sich bei Aufnahmen industrieller Motive um ein Randgebiet des fotografischen Gewerbes handelte.[30] Die Zeitschriften berichteten über technische Neuentwicklungen, über fotografische Gesellschaften und Ausstellungen, die Kunstfotografie, die praktische Anwendung der Aufnahmen beispielsweise in der Wissenschaft sowie über Experimente zur Farbfotografie.[31] Stichprobenartige Untersuchungen von fünf russischen Zeitschriften zwischen 1885 und 1909 ergaben nur einen einzigen Artikel, der sich näher mit der Fotografie von Maschinen beschäftigte.[32]

Der Autor des Artikels betonte, dass die Fotografien von Maschinen nicht nur die eigene Produktpalette erweitere, sondern dass Aufträge aus der Industrie ein lukratives Geschäft seien.[33] 1910 ging bei der Maschinenfabrik in Kolomna ein Kostenvoranschlag des Unternehmens *Frišmut i Marks* aus St. Petersburg über 169 Rubel für die Herstellung von neun Fotografien ein – eine hohe Summe.[34] Zum Vergleich verdiente ein Arbeiter der St. Petersburger Gummiwarenfabrik *Treugol'nik* 1909 im Monat durchschnittlich 33 Rubel.[35] Angesichts des teilweise großen Aufwands relativiert sich die hohe Summe jedoch. Lichtbildner mussten häufig weite Anreisen bis zu ihrem Arbeitsort

---

29 Imperatorskaja Akademija Chudožestv (Hrsg.): Katalog 1-oj vserossijskoj vystavki chudožestvenno-architekturnych fotografii. Ustroennoj obščestvom architektorov-chudožnikov odnovremenno s IV sezdom russkich zodčich, Sankt-Peterburg 1911, S. 80.

30 Dies gilt auch für Frankreich, wo fotografische Zeitschriften ebenfalls nur selten über Fotografien mit industriellen Motiven berichteten, während sie zur Verwendung von Fotografien in der Astronomie, Archäologie oder in anderen Bereichen der Wissenschaften regelmäßig Artikel publizierten. Assegond: La photographie du travail, S. 45.

31 Zu fotografischen Zeitschriften in Russland: Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 20–31.

32 o. A.: Fotografirovanie mašin, in: Fotografičeskoe Obozrenie, Jg.5/1899, Heft 11, S. 422–424. Folgenden Zeitschriften wurden, nach Themen mit Bezug zu Fabrikfotografien durchgesehen: *Fotografičeskij Listoček* (Das fotografische Blättchen), Nov. 1906–Dez. 1907; *Fotograf Ljubitel'* (Der Amateurfotograf), 1890; *Fotografičeskie Novosti* (Fotografische Neuigkeiten), Feb.–März 1907, Jan. 1908, Dez. 1909; *Fotografičeskoe Obozrenie* (Die fotografische Rundschau), Nov. 1885–Okt. 1887; *Fotografičeskij Vestnik* (Der fotografische Bote), 1887–1888, 1899.

33 o. A.: Fotografirovanie mašin, S. 422. Dies gilt auch für Deutschland: Andreas Zeising: Dramatik und Distanz. Positionen der Industriefotografie im 20. Jahrhundert, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 114–119, S. 114.

34 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 221.

35 CGIA f. 1179, op. 27, d. 1, l. 167.

in einer Fabrik unternehmen.[36] Dort angekommen beeinflussten äußere Umstände die Herstellung von Industriefotografien, die sich deutlich aufwendiger gestaltete als Portraitaufnahmen im eigenen Studio. Der französische Fotograf Henri Émile Cimarosa Godefroy (1837–1913) beschrieb die Schwierigkeiten, denen er sich ausgesetzt sah, nachdem er einen Auftrag für acht Außenaufnahmen der *Forges de Montataire* (Oise) übernommen hatte. Während er einerseits vom Wetter abhängig war, konnte er nur an arbeitsfreien Tagen, die es alle drei Wochen gab, fotografieren. An Arbeitstagen ließ der Rauch der Schornsteine das Motiv unscharf werden. Damit nicht genug: Godefroy konnte nur in den Wintermonaten fotografieren, weil sonst das Laub der Bäume den Blick auf die Fabrik verdeckte. Insgesamt musste Godefroy fast ein Dutzend Mal anreisen, bis er die gewünschten Aufnahmen vorweisen konnte.[37] Dies relativiert den vergleichsweise hoch anmutenden Preis für Fabrikfotografien.

Nichtsdestotrotz handelte es sich um ein lukratives Geschäft. Dies bewog in Russland viele Fotografen wie Karl Karlovič Bulla (1855–1930), in ihren Anzeigen damit zu werben, dass Mitarbeiter ihrer Ateliers bereit seien, Auftragsarbeiten außerhalb der Hauptstadt anzunehmen.[38] Auch Fotografen in Rostov na Donu und Ekaterinburg nutzten Werbeanzeigen, um Industrielle auf sich aufmerksam zu machen und zusätzliche Aufträge zu erhalten.[39]

Meist bedurfte es eines besonderen Anlasses, damit Fabrikanten einen externen Fotografen anstellten, der wie Bulla aus der Hauptstadt anreisen musste.[40] Üblicherweise sparten Unternehmen die Kosten für Fahrt und Unterkunft, indem sie ihre Aufträge an lokale Fotografen vergaben.[41] Leider lässt sich

36 Je nach Vertrag kam der Auftraggeber neben dem Lohn für die Arbeit des Fotografen auch für dessen Reisekosten und Unterkunft auf. Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 46.

37 Dabei musste er jedes Mal auch die gesamte Ausrüstung zum Aufnahmeort bringen. Assegond: La photographie du travail, S. 104, 115.

38 Vladimir Anatol'evič Nikitin: Rasskazy o fotografach i fotografijach, Leningrad 1991, S. 85. In Frankreich befand sich die Fotografie Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Krise: Aufgrund der zunehmenden Anzahl an Fotografen erhielten nicht mehr alle automatisch genug Aufträge. Auch wenn es in der Literatur zur Situation im Zarenreich keine eindeutigen Hinweise auf eine vergleichbare Situation gibt, ist denkbar, dass dies mit ein Grund war, warum sich Fotografen selbst um Aufträge bemühten. Assegond: La photographie du travail, S. 105.

39 V. L. Metenkov: Ukazatel' cene na proizvedenija fotografičeskago atel'e V. L. Metenkova i Ko v Ekaterinburge, Ekaterinburg 1888, S. 19; L. F. Vološinova; A. P. Derkač: Rostov-na-Donu. Portret goroda na rubeže XIX–XX vekov, Rostov 2007, S. 26.

40 Ein Beispiel hierfür sind die Fotoalben von Ivan Grigro'evič D'jagovčenko (1835–1887): RGB FO: Inv MK XII–4224: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712, perestroen 1873, o. O. 1873.

41 So vergab die Waffenfabrik in Tula Aufträge an Vladimir Ivanovič Vakulenko (1868–1925?) und Semën Osipovič Kanter (unklar), und die Maschinenfabrik in Kolomna an die Brüder

heute oft nur schwer nachvollziehen, wer Urheber einer Fotografie war, denn es war nicht üblich, mit dem Namen des Fotografen zu werben, selbst wenn es sich um einen renommierten Vertreter seines Fachs handelte.[42] Deshalb bleiben die meisten Lichtbildner der überlieferten Fabrikaufnahmen anonym. Die Fotografen traten ihre Bildrechte und die entsprechenden Negative an ihre Auftraggeber ab,[43] so dass sie nicht selbst mit diesen Arbeiten für sich werben konnten.[44]

4.2 Fotografien im internen Gebrauch der Fabriken

Am neuen Medium der Fotografie bewunderten die Zeitgenossen insbesondere deren Detailgenauigkeit, die die Malerei in dieser Exaktheit nicht erreichte.[45] Darüber hinaus waren die neuen Bilder verglichen mit Ölgemälden deutlich preiswerter.[46] Beide Charakteristika trugen dazu bei, dass die Fotografie schnell einen festen Platz in großen Fabriken erhielt und fotografische Aufnahmen in zahlreichen Kontexten zum Einsatz kamen. Briefe aus dem Firmenarchiv des *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod* (Kolomnaer Maschinenbaubetrieb)[47] belegen, dass Glasnegative und Abzüge für Fabrikbesitzer trotz ihres geringeren Preises wichtige und wertvolle Objekte waren. In mehreren Fällen wandten sich Angestellte des Unternehmens an Druckereien oder Hersteller von Druckplatten. Sie baten die Adressaten, alle Fotografien und Glasnegative, die sich noch von früheren Aufträgen und Bestellungen bei ihnen befänden, nach Kolomna zurückzuschicken.[48] In manchen Fällen

---

Epifanov (unklar), siehe: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240; Sergej Ivanovič Samošin: Putešestvie v staruju Kolomnu, Kolomna 2007, S. 26, 28.

42 Dies gilt für die Schokoladenfabrik *Abrikosovyj* und die Aufnahmen Levickijs (es ist allerdings unklar, ob es sich um Vasilij Vasil'evič oder um Andrej Andreevič handelt), ebenso für die Putilovwerke und die Fotografien Bullas. RGB: INV MK XII–1277: o. A.: Vidy fabrik i magazinov Tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, v 1888 g., Moskva 1888; CGAKFF: G 666; E 3418; E 3414; E 3417; E 3405; Ž 203.

43 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 114.

44 Dies hat zur Folge, dass in Nachschlagewerken Fotografen nur für ihre Portraits gewürdigt werden, obwohl sie auch Industrieaufnahmen anfertigten. Siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben", S. 103–178.

45 Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 55.

46 Assegond: La photographie du travail, S. 202.

47 Die Brüder Gustav Struve (1834–1882) und Armand Struve (1835–1898) gründeten 1863 den *Kolomenskij Mašinostroitel'nyj zavod*, der zunächst Eisenbahnbrücken herstellte. Die Produktpalette erweiterte sich bald um beispielsweise Lokomotiven, Motoren und Dampfschiffe.

48 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 107, 138, 159.

war es aufwendig und dauerte lange, bis alle Negative in die Firma zurückkamen und ein neuer Katalog gedruckt werden konnte.[49] Der Wert guter Aufnahmen zeigte sich auch darin, dass Fabriken sie über mehrere Jahre hinweg in verschiedenen Kontexten verwendeten.[50] Aufträge für neue Aufnahmen vergaben Unternehmen nur, wenn sie ein Negativ verloren hatten, die Vorlage durch die häufige Verwendung ihre Qualität eingebüßt hatte oder von einem neuen Motiv Bilder anzufertigen waren.[51]

Welche Motive von Bedeutung waren, hing von den Funktionen ab, die die Fotografien erfüllen sollten. Für die fabrikinterne Verwendung spielte der Aspekt der Dokumentation eine entscheidende Rolle. Russische Unternehmen nutzten, ähnlich wie in Westeuropa, Fotografien von Baustellen und Fabrikgebäuden, um voranschreitende Baumaßnahmen aufzuzeichnen oder um den Gebäudebestand des Unternehmens zu einem bestimmten Zeitpunkt festzuhalten.[52] Vorbild dieser dokumentarischen Praktik waren die großen staatlichen Infrastrukturprojekte des 19. Jahrhunderts wie der Eisenbahnbau. Bereits 1847 ließ sich der Ingenieur Isambard Kingdom Brunel (1806–1859) wöchentlich Daguerreotypien der Bauarbeiten an der Eisenbahn zwischen Florenz und Pistoia schicken.[53] Ähnliche Dokumentationen entstanden auch im Zarenreich, beispielsweise für die Eisenbahnstrecke St. Petersburg-Warschau.[54]

Fabriken nutzten das neue visuelle Medium darüber hinaus, um ihre Produktpalette festzuhalten. Zu diesem Zweck bestellten Industrielle Fotografien von Maschinen, Lokomotiven, Waggons oder Schiffen, je nach

---

49 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 284. Mit der Verwendung von Fotografien in Katalogen partizipierten die Unternehmen an einem europaweiten Trend. So hatten Fotobücher in Großbritannien in erster Linie die Funktion zu klassifizieren und einzuteilen, was in Katalogen ebenfalls geschieht. Auch Starl beschreibt den Prozess der Katalogisierung und der Illustrierung von Katalogen mit Fotografien als typisch für das 19. Jahrhundert. Martin Parr; Martin Badger: The Photobook. A History, Bd. 1, London u. a. 2004, S. 40; Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 15.

50 Dies war beispielsweise bei einer Fotografie des Elektrizitätswerks der Maschinenfabrik in Kolomna der Fall. Die Fotografie erschien 1903 in einer Festschrift des Unternehmens, in einem undatierten Werbeprospekt der frühen 1910er Jahre und 1916 in einem Album. o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda 1863–1903 g.g. K vypusku 3000-go parovosa. Kolomna 1903, S. 18a; FS: Schachtel: 282a, Dokument 6 B5: o. A.: Kolomenskij Zavod: Dvigateli Dizel', o. O. o. J., S. 36; RNB: Ė((Al Tch100)/(2–2)): o. A.: Kolomenskij Mašinostroitel'nyj zavod, o. O. 1916, S. 1.

51 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 219; f. 318, op. 1, d. 746, l. 159.

52 Führend waren in den 1850er Jahren auf diesem Gebiet insbesondere französische Ingenieure. Keckeis: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien, S. 22–25.

53 Assegond: La photographie du travail, S. 56.

54 Pohlmann: Naturwunder und Territorium, S. 11.

Geschäftszweig des Unternehmens. Diese Produktfotografien waren besonders in der metallverarbeitenden Industrie, vorzugsweise in Betrieben verbreitet, die im Maschinenbau (im weitesten Sinne) tätig waren. In Firmennachlässen der Nahrungsmittel- oder Textilindustrie finden sich so gut wie keine Produktfotografien. Hier reichte die Zweidimensionalität und begrenzte farbliche Wiedergabe der Fotografien nicht aus, um die wesentlichen Merkmale der Fabrikate festzuhalten (sei es der Geruch einer Seife oder die Farbgebung eines Stoffmusters). Selbst in der Waffenfabrik in Tula finden sich keine fotografischen Aufnahmen von einzelnen Gewehren – zur Dokumentation dienten technische Zeichnungen. Dafür finden sich sowohl im Museum der Maschinenfabrik in Kolomna als auch im Museum der Putilovwerke zahlreiche Abzüge von Lokomotiven, Schiffen oder sogar Brücken, die die Unternehmen hergestellt und gebaut hatten. In diesen Fällen hielten die Fotografien den Gesamteindruck fest, während Baupläne und technische Zeichnungen die Details dokumentierten.[55]

Außerdem fungierten Fotografien als Beweisstücke im Falle von Unglücken, wenn durch Brände oder Überschwemmungen Schäden an Fabrikgebäuden entstanden.[56] Solche Aufnahmen finden sich vor allem in Archiven von Unternehmen, bei denen es sich um Niederlassungen ausländischer Firmen handelte. Denkbar wäre, dass russische Betriebe keine solchen Fotografien aufnahmen. Wahrscheinlicher scheint jedoch, dass unterschiedliche Archivierungspraktiken dazu führten, dass heute entsprechende Aufnahmen besonders von Auslandsniederlassungen existieren. Anlässlich von Schadensfällen sandten die russischen Vertreter der Farbenfabriken Friedrich Bayer & Co oder des Chemieproduzenten Geigy Fotografien an die jeweiligen Mutterunternehmen nach Deutschland beziehungsweise in die Schweiz.[57] Die Niederlassung der Farbenfabriken Friedrich Bayer & Co hatte im April 1908 große Hochwasserschäden zu beklagen. Die Firmenleitung identifizierte die Betreiber der Moskauer Rundbahn als Verantwortliche für das Unglück, weil der Bahndamm verhinderte, dass das Wasser abfloss, und stattdessen die

55 Zur Entwicklung der technischen Zeichnung siehe: Ken Baynes; Francis Pugh: The Art of the Engineer, Guildford 1981. Siehe auch: o. A.: Al'bom vidov i sooruženij železnoj dorogi ot Tiflisa do Persidskoj granicy, Džul'fy s vetvjami k gor. Karsu i Ėrivan. 1895–1907, Tiflis 1909, S. 7, 15, 29, 32–33.

56 Sie wurden auch als Beweis und zur Untermauerung von Rechenschaftsberichten auf Generalversammlungen an Aktionäre verteilt. Keckeis: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien, S. 42.

57 In folgenden Firmenarchiven sind Fotografien von durch Hochwasser überfluteten Fabrikgeländen archiviert: Geigy: KAR 1; BU: Objekt-Nr. 3437–3442; oder durch Feuer beschädigter Gebäude: MIZ: zwei unsortierte Fotografien.

Strömung erhöht hatte.[58] Mit großer Wahrscheinlichkeit dienten die Fotografien nicht nur dem Rapport nach Deutschland, sondern auch als Beweismaterialien im anschließenden Gerichtsprozess. Innerhalb Deutschlands und Großbritanniens kamen Fotografien häufig im Falle juristischer Streitigkeiten zum Einsatz, oder um Schadensmeldungen an Versicherungen zu machen.[59]

Eine weitere Funktion übernahmen Fotografien in russischen wie westeuropäischen Fabriken in Ausbildung und Lehre. Autoren russischer fotografischer Zeitschriften betonten immer wieder, welche Bedeutung den neuen Bildern innerhalb des Schulunterrichts zukomme, auch wenn bis dahin nur wenige Schulen in Russland dieses Potential genutzt hätten.[60] Fotografien könnten die Konzentration der Schüler fördern[61] und gerade Stereoskopien vermittelten ihnen einen besonders lebendigen Eindruck und ließen sie virtuell in jedes beliebige Land reisen.[62] Es scheint wahrscheinlich, dass auch Fabriken, angeregt durch diese und ähnliche Debatten, die neuen Bilder als pädagogisches Anschauungsmaterial für die Ausbildung ihrer Arbeiter einsetzen.[63] So findet sich in einem Album der Kettenfabrik L. L. Zotov in Nižnij Novgorod die Fotografie einer Schautafel, auf der Aufnahmen von geborstenen Kettengliedern zu sehen sind. Eine zweite Aufnahme zeigt eine weitere Tafel mit zuvor geborstenen Kettengliedern, die Arbeiter der Fabrik wieder repariert hatten.[64] Die beiden Abbildungen zeigten sowohl Mängel

58 A. Blank; W. Löw: Geschichte der Fabrik der Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co in Moskau, o. O. 1914, S. 280–281.

59 Lüdtke: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit?, S. 403; Pohlmann: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik, S. 9. Leider finden sich weder in den Findbüchern des CGA Moskvy noch des CGIA Hinweise, dass es in den Akten von Versicherungsunternehmen entsprechende Fotografien gegeben haben könnte. Auch eine stichprobenartige Analyse der „Moskovskoe strachovoe ognja obščestvo“ gab keine Anzeichen vergleichbarer Aufnahmen. CGA Moskvy f. 299, op. 2, d. 660; f. 299, op. 2, d. 1072. Allerdings kann dies möglicherweise auch damit zusammenhängen, dass die Versicherungen oder Archive die Fotografien vor der Archivierung aussortierten.

60 o. A.: Školnaja zanjaija fotografiej, in: Fotografičeskie Novosti, 1909, Heft 12, S. 181–182, S. 181. Eine Bildungseinrichtung, die Lichtbilder zu pädagogischen Zwecken einsetzte, war die St. Petersburger Militärakademie. Im Geschichtsunterricht verwendeten Lehrer hier bereits in den 1860er Jahren fotografische Projektionen, um die Lehrinhalte anschaulicher zu gestalten. Jens Ruchatz: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion, München 2003, S. 212–213.

61 o. A.: Neskol'ko slov pedagogam, in: Fotografičeskie Novosti, 1907, Heft 2, S. 17–19, S. 17.

62 o. A.: Stereoskop kak učebnoe posobie, in: Fotografičeskie Novosti, 1909, Heft 9, S. 129–130, S. 129.

63 Zu Deutschland beispielsweise Lüdtke: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit?, S. 406.

64 RGB: Inv MS XIII–4241: o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda i pervoj v Rossii meždunarodnoj ispytatel'noj stancii v Nižnjago-Novgoroda L. L. Zotova (nasl. A. A. Smelova), Nižnij Novgorod o. J., S. 11–12.

in der Produktion als auch Techniken, diese zu beheben. Fotografische Aufnahmen hielten auch Arbeitsunfälle fest, so dass Auszubildende im Nachhinein nachvollziehen konnten, was passiert war und wie dies hätte verhindert werden können.[65]

Neben unbelebten Motiven hatten auch Aufnahmen von Menschen einen hohen Stellenwert innerhalb russischer Fabriken. Portraits waren in Büroräumen, in Speisesälen oder Lehreinrichtungen als Wandschmuck angebracht.[66] Die Eigenschaft der Fotografien, die Roland Barthes als Verschränkung des realen und des Lebendigen[67] beschreibt, spielte hier eine entscheidende Rolle. Um eine Fotografie zu erhalten, müsse sich die entsprechende Person vor der Kamera befunden haben, was für eine besondere Form der Authentizität sorge. Gleichzeitig vermittle die Fotografie einerseits das Gefühl, die Person sei noch lebendig, auch wenn diese möglicherweise bereits gestorben sei. Andererseits sei jede Fotografie ein „memento mori", denn sie erinnere an das unerbittliche Verfließen der Zeit – alles Abgebildete befinde sich automatisch in der Vergangenheit.[68] Fabrikanten nutzten besonders Portraits wichtiger Persönlichkeiten aus der Unternehmensgeschichte oder Aufnahmen der Zaren, um eine virtuelle Präsenz dieser Menschen zu demonstrieren.[69] Die Ähnlichkeit zwischen Abbild und Portraitiertem ließ letzteren als scheinbar unmittelbar anwesend erscheinen und schuf eine Verbindung zwischen Betrachter und Fotografiertem. Somit demonstrierten die Aufnahmen eine virtuelle Nähe des Betriebs zum Zaren oder sie dienten den Arbeitern als Identifikationsangebote, indem sie zumeist auf den Fabrikgründer als Vater der großen Unternehmensfamilie verwiesen.

Gruppenaufnahmen von Arbeitern konnten ebenfalls dazu beitragen, dass sich unter der Belegschaft ein Gemeinschaftsgefühl entwickelte.[70] Häufig spiegeln diese Fotografien die firmeninterne Einteilung der Arbeiter in einzelnen Werkstätten:[71] Das Individuum erhielt einen Platz vor der Kamera, weil

65 Lüdtke: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit?, S. 406.

66 GPIB: LBI (4/159): o. A.: 1864 Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva tovariščestva Brokar i Ko v Moskve. 1914, Moskva 1914, S. 23; RNB OĖ: Ė ((AlTch450)/(1–1a)): o. A.: Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina, Sankt-Peterburg (nach) 1911, S. 52; RNB OĖ: Ė((AlTch459)/(2–1)): o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja, Moskva o. J., S. 85.

67 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989, S. 93.

68 Dazu auch: Sontag, In Platos Höhle, S. 280, 291.

69 Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation, S. 83.

70 Matz: Industriefotografie, S. 53.

71 Beispielsweise: GATO f. 3097, op. 3, d. 32, 84–133; RGB: IZO MK XII–1279: o. A.: Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner v Moskve, Moskva o. J, S. 5–15.

es ein Teil dieser Werkstatt und folglich ein Teil des Unternehmens war. In anderen Fällen war es eine bestimmte Gruppe wie der Chor oder die Wohltätigkeitsgesellschaft, die vor der Kamera standen. In diesem Fall bestimmten individuelle Interessen die Zusammenstellung der Gruppenaufnahmen,[72] doch auch hier bildete der Betrieb den Rahmen. Unter den Motiven der Industriefotografie sind Gruppenaufnahmen diejenigen Bilder, auf denen sich trotz der strikten Inszenierung durch den Fotografen immer wieder Hinweise auf zwischenmenschliche Beziehungen finden. Gruppenportraits zeigen oft Personen, die anderen eine Hand auf die Schulter legen, oder zwei Abgebildete halten sich an den Händen.[73] Diese Gesten waren mit großer Wahrscheinlichkeit nicht intendiert. Weil es sich jedoch häufig um Fotografien zur internen Verwendung handelte, störte sich die Fabrikleitung nicht an ihnen und verzichtete auf Retuschen.

Fotografien veränderten weiter die Arbeitsabläufe in den Fabriken. Frederick Taylor (1856–1915) bediente sich der neuen visuellen Technik für seine Studien zur Messung und Überwachung industrieller Arbeit.[74] Er analysierte einzelne Arbeitsschritte und Bewegungen, um sie in der Folge zu standardisieren. Hierzu nutzte er die Möglichkeit der Fotografie, schnell aufeinanderfolgende Aufnahmen zu machen und auf diese Weise eine Bewegung in eine Serie von Standbildern aufzuspalten.[75] Es ist denkbar, dass auch im Zarenreich Fotografien für vergleichbare Projekte zum Einsatz kamen. Allerdings geben die im Rahmen der Arbeit analysierten Firmenarchive keine Hinweise darauf.

4.3 Fotografien in der externen Kommunikation der Fabriken

Die Fotografie rief auch neue Entwicklungen in der externen Kommunikation der Unternehmen hervor. Sie spielte vor allem im Bereich der Reklame eine entscheidende Rolle. Die neuen visuellen Aufnahmen ermöglichten es Industriellen, ihre langjährige Erfahrung in der Werbetätigkeit und öffentlichen Selbstdarstellung auf eine neue Ebene zu heben. Für das Zarenreich wird der

72 Chor: o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura. Istoričeskoe opisanie. Sostavlennoe po slučaju 50-ti letija eji suščestvovanija, ispolnivšagosja 30 aprel'ja 1907 goda, Sankt-Peterburg 1917, Anhang; Wohltätigkeitsgesellschaft: MIZ: unsortierte Fotografie.

73 Beispielsweise: GATO f. 3097, op. 3, d. 84.

74 Elspeth H. Brown: The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture, 1884–1929, Baltimore, London 2005, S. 6–7. Auch in Frankreich fanden Fotografien bei der Überwachung von Arbeitern Verwendung. Rouillé: Les images photographiques du monde du travail, S. 40–41.

75 Brown: The Corporate Eye, S. 68–73.

Beginn unternehmerischer Reklametätigkeit auf das 18. Jahrhundert datiert. Bereits unter Peter I. nutzten russische Unternehmer markante Zeichen,[76] um vergleichbar mit einer Frühform der Markenembleme[77] bei den Kunden Assoziationen zwischen Produkten und der eigenen Firma zu wecken. Die erste Darstellung einer russischen Fabrik in diesem Kontext stammt aus den 1730er bis 1740er Jahren von der Verpackung einer Papierfabrik und zeigt eine stark vereinfachte Darstellung der Papierherstellung in der Fabrik *F. Turuntaevskogo*.[78] Ende des 18. Jahrhunderts begann das Ladenschild seinen Siegeszug durch russische Städte und erhielt ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Gesellschaft von gedruckten Werbeplakaten.[79] Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs waren Plakate in der Provinz das bevorzugte Werbemedium.[80] Insgesamt nahm die Reklametätigkeit der Unternehmen insbesondere in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts deutlich an Fahrt auf. Als Grund hierfür nannten bereits Zeitgenossen den zunehmenden Konkurrenzdruck und den damit einhergehenden Kampf um die Aufmerksamkeit der Käufer.[81]

Die Werbethematik verdeutlicht das Nebeneinander von Hoffnung und Angst der Zeitgenossen angesichts neuer gesellschaftlicher Entwicklungen im 19. Jahrhundert.[82] Im Kontext dieser Spannung investierten nicht alle Fabrikanten in gleicher Weise in Werbung: Sowohl unter den Unternehmern als auch unter den Publizisten gab es Stimmen, die der Firmenreklame skeptisch gegenüberstanden. Lutz Häfner sieht als eine Ursache die latent negative Haltung der russischen Gesellschaft gegenüber Kaufleuten und Handel generell. Werbung sei in diesem Kontext als Betrugsversuch verstanden worden.[83] Diese Einschätzung deckt sich mit zeitgenössischen Beschreibungen. Trotz ihrer skeptischen Grundhaltung gaben die Autoren zu

76 Glinternik: Reklama v Rossii, S. 13.

77 A. M. Čebotarëv: Reformy Petra I i vozniknovenie Rossijskoj reklamy, Čeljabinsk 2005, S. 27.

78 Glinternik: Reklama v Rossii, S. 23.

79 West: I Shop in Moscow, S. 22, 28.

80 V. V. Chojnovskij (Hrsg.): Uspešnaja reklama i kak' eju pol'zovat'sja, Kiev 1913, S. 39.

81 Nikolaj N. Plinskij: Reklama. Eë značenie, proischoždenie i istorija, Sankt-Peterburg 1894, S. 46; A. Ratner: Technika reklamy ob"javlenijami. Otdel'nyj ottisk iz „Roždestvenskago ukazatelja“ 1908 g. Torgovago Doma L. i. Ė. Metel' i Ko, Sankt-Peterburg 1909, S. 5; S. Ja.: Ob"javlenija i drugie sredstva reklamy. Zadači reklamy, sostavlenie i rasprostranenie različnych vidov eë, Moskva 1904, S. 3. Auch Verlage nutzten Reklame, um auf Neuerscheinungen aufmerksam zu machen und Rezensenten für ihre Publikationen zu finden. A. A. Bachtiarov: Slugi pečati. Očerki knigopečatnago dela, Sankt-Peterburg 1893, S. 192–193; Glinternik: Reklama v Rossii, S. 54.

82 West: I Shop in Moscow, S. 8.

83 Lutz Häfner: Medienpräsenz. Reklame im ausgehenden Zarenreich, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich.

bedenken, dass nicht die Präsentation eines Themas in unterschiedlichen Medien an sich über die Beurteilung der Werbung entscheide, sondern das Ziel, welches damit verfolgt würde. Dieses bestimme über den Wert der Reklame.[84] Bei Werbung handle es sich, den Autoren zufolge, um eine Entwicklung, die besonders in den USA, England und Frankreich verbreitet sei, weswegen sie sich nicht ohne Weiteres auf die russische Leserschaft übertragen lasse. Es müsse zunächst eine spezifisch russische Form der Werbung gefunden werden. Diese sollte sich dadurch auszeichnen, dass sie die Leser informiere, ohne sie überzeugen zu wollen, so dass der Rezipient aufgrund der Lektüre einer Annonce eine fundiertere Entscheidung treffen könne.[85] Diese Autoren lehnten reißerische Werbetexte und typografische Effekthascherei, wie Reklameexperten sie propagierten,[86] dezidiert ab. Auch im Werbebereich spiegelte sich die im Zarenreich weit verbreitete Suche der Zeitgenossen nach dem genuin Russischen ihrer Kultur und die Auseinandersetzungen darüber, wie mit westeuropäischen Einflüssen umgegangen werden sollte.

Warum Unternehmen Werbung ablehnten, lässt sich im Einzelfall nicht nachvollziehen. Insgesamt war unter den Industriellen umstritten, wie groß die Erfolge beispielsweise von Annoncen tatsächlich waren. Zwar konnten sich Betriebsleitungen an der Auflagenzahl von Zeitungen und Illustrierten sowie an deren anvisierter Leserschaft orientieren,[87] es blieb jedoch kompliziert nachzuvollziehen, wie das Publikum eine Anzeige wahrnahm. Diese Schwierigkeit nennt auch Sally West als Grund für eine mögliche Ablehnung seitens der Unternehmer.[88] Als Reaktion gaben Reklameexperten Hinweise, wie Betriebe versuchen konnten, die Auswirkungen ihrer Werbeinvestitionen zu messen.[89] Neben der Haltung der Firmenbesitzer war auch die finanzielle Situation eines Unternehmens entscheidend; Kleinbetriebe konnten beziehungsweise wollten sich entsprechende Ausgaben nicht leisten.[90]

Manche Wissenschaftler bezeichnen fotografische Aufnahmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als das dominierende Medium visueller Firmenwerbung,[91] eine Aussage, die für das Zarenreich differenziert werden

---

Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 265–292, S. 265.

84 Plinskij: Reklama, S. 17; Aleksej Verigin: Russkaja Reklama, Sankt-Peterburg 1898, S. 4.

85 Verigin: Russkaja Reklama, S. 8, 14–15.

86 Beispielsweise: Chojnovskij (Hrsg.): Uspešnaja reklama, S. 7.

87 Ratner: Technika reklamy, S. 8.

88 West: I Shop in Moscow, S. 44, 48.

89 Ratner: Technika reklamy, S. 15.

90 Anzeigen in Zeitschriften konnten je nach Auflagenzahl des Blattes sehr teuer werden. S. Ja: Ob"javlenija i drugie sredstva reklamy, S. 58–70.

91 Pugh: Industrial Image, S. 9; Nye: Image Worlds, S. 14–15.

muss. Besonders für Fabriken, die Konsumprodukte wie Zigaretten oder Süßwaren herstellten, traf dies eher nicht zu. Stattdessen waren Plakate, Druckgrafiken oder bedruckte Verpackungen in diesen Industriezweigen die dominierenden Werbemedien.[92] Allerdings ist zutreffend, dass visuelle Elemente in der Reklame zunehmend an Bedeutung gewannen. Dies spiegelt sich in vielen Publikationen, deren Autoren speziell darauf eingingen, dass Bilder die Aufmerksamkeit des Betrachters in besonderer Weise auf sich zögen.[93] Die Illustrationen müssten aber von besonders guter Qualität sein, um den gewünschten Effekt zu erzielen.[94]

Auch neuere Forschungen teilen die Ansicht, dass sich die Verarbeitung von Bildern im menschlichen Gehirn maßgeblich von der schriftlicher Dokumente unterscheidet. Während Schrift erst entziffert werden muss, ist die Verarbeitung von Bildelementen schneller möglich und findet auf mehreren Ebenen statt wie Darstellungsform, Textur oder Inhalt.[95] Regula Burri spricht von einer Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung.[96] Hinzu kommt, wie Marion Müller betont, die assoziative Kraft der Darstellungen und gerade bei Fotografien das Potential, Raum und Zeit zu überwinden und dadurch eine vermeintliche Unmittelbarkeit herzustellen, in der eine besondere Faszination liege.[97]

Um die Jahrhundertwende war im Zarenreich die russische Niederlassung der Firma Siemens einer der Vorreiter bei der Verwendung von gedruckten Fotografien in der Werbung. Siemens setzte als eines der ersten Unternehmen Autotypien für Reklamezwecke in russischen Zeitschriften ein.[98] Das Unternehmen publizierte bereits 1899 Werbeanzeigen, die mit gedruckten

---

92 Glinternik: Reklama v Rossii, S. 41, 43; Häfner: Medienpräsenz, S. 268–269.

93 Beispielsweise: o. A.: Iskusstvo reklamirovat'. Prakt. Rukovodstvo dlja sostavlenija ob"javlenij, Odessa 1911, S. 16.

94 Chojnovskij (Hrsg.): Uspešnaja reklama, S. 13.

95 Türk: Bilder der Arbeit, S. 10.

96 Regula Valérie Burri: Bilder als soziale Praxis. Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 37/2008, Heft 4, S. 342–358, S. 248. Ähnlich hierzu auch: Türk: Vorbemerkungen, S. 9. Hierzu auch: Josef Kasper: Belichtung und Wahrheit. Bildreportagen von der Gartenlaube bis zum Stern, Frankfurt a. M., New York 1979, S. 12.

97 Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation, S. 83.

98 Hier zeigt sich, dass lokale Niederlassungen der Firma eine relativ große Unabhängigkeit hatten. Firmengründer Werner von Siemens (1816–1892) war Werbung und Reklame gegenüber insgesamt eher skeptisch eingestellt und verfolgte stattdessen die Linie, dass das Unternehmen durch seine innovative Produktion beeindrucken solle. An diese Vorgabe hielt sich das deutsche Unternehmen auch lange Zeit im Vergleich zum Tochterunternehmen im Zarenreich. URL: https://www.siemens.com/history/de/aktuelles/1186_warenzeichen.htm (zuletzt eingesehen am 24.08.15).

Fotografien illustriert waren,[99] obwohl illustrierte Zeitschriften im Zarenreich zu dieser Zeit erst begannen, Fotografien abzudrucken.[100]

Besonders in Fabriken, die nicht für den Massenkonsum produzierten wie Unternehmen der metallverarbeitenden Industrie, spielten Fotografien schon früh eine wichtige Rolle für die Präsentation des Betriebs. Das Zielpublikum dieser exklusiven Form von Werbung waren die Geschäftspartner, die von den Unternehmern gerahmte Abzüge fotografischer Aufnahmen als Geschenke erhielten.[101]

Originalabzüge hatten zudem eine wichtige Funktion, wenn Kunden Anfragen zum Kauf oder zu technischen Details von Produkten stellten. Im Archiv der Maschinenfabrik in Kolomna befinden sich in einer Reihe von Akten, die Anfragen für den Kauf von Maschinen aus der Produktion des Unternehmens enthalten, neben Details zu technischen Daten des jeweiligen Produkts auch Fotografien. Meist handelte es sich um klassische Produktfotografien, in diesem Fall von Maschinen oder Schiffen.[102] Die Fotografien ergänzten die technischen Details eines Fabrikats wie Größe, Gewicht oder Leistungsstärke und ermöglichten dem Empfänger, sich ein Bild des Objekts zu machen und sich dadurch einen umfassenderen Eindruck des Produkts zu verschaffen. Gleichzeitig signalisierte die Firma ihren Partnern, wie sehr sie diese schätze, indem sie ihnen vergleichsweise hochpreisige Abbildungen zukommen ließ, noch bevor zwischen beiden Parteien ein verbindlicher Kaufvertrag abgeschlossen war.

Die im Vergleich zu anderen Medien höheren Herstellungskosten machten Fotografien zu wertvollen Abbildungen. Mindestens ebenso wichtig war, dass es sich bei ihnen um das modernste visuelle Medium seiner Zeit handelte, das selbst ein Symbol des Fortschritts war.[103] Nach der offiziellen weltweiten Vorstellung des fotografischen Verfahrens 1839 dauerte es nur etwa 25 Jahre, bis die ersten Fabrikanten sich mit Aufträgen an Fotografen wandten. Damit

---

99 Beispielsweise: Akcionernoe obščestvo russkich ėlektrotechničeskich zavodov Simens i Gal'ske: Ėlektričeskie mostovye krany, in: Zapiski imperatorskago russkago techničeskago obščestva, 1899, Heft 1, S. 45.

100 Genauer hierzu: Kapitel „Fabriken als Konsumartikel – Illustrierte Zeitschriften", S. 241–282.

101 Pugh: Industrial Image, S. 17.

102 Beispielsweise CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 258, l. 18–19; f. 318, op. I t 1, d. 393, l. 45–46; f. 318, op. I t 1, d. 789, l. 72–75; f. 318, op. I t 1, d. 1051, l. 14–15; f. 318, op. I t 1, d. 1451, l. 93–94, 97.

103 Assegond: La photographie du travail, S. 201; Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 10; Susanne Witzgall: Die unsichtbare Industrie. Tiroler Unternehmen in zeitgenössischer Fotografie, in: Günther Moschig; Gabriele Rath; dies. (Hrsg.): Industrielle Bildwelten. Tiroler Industrie in zeitgenössischer Fotografie, Innsbruck 2007, S. 9–21, S. 10.

präsentierten die Abzüge die Unternehmer in doppelter Hinsicht als innovativ: einerseits über die Motive von Maschinen und modernen Produktionsanlagen, andererseits über das gewählte Medium der Darstellung, der Fotografie. Fabrikbesitzer nutzten diese Möglichkeit, um zu demonstrieren, wie offen sie neuen technischen Entwicklungen gegenüber stünden, woraus der Betrachter folgern konnte, dass auch in der Produktion die neuesten Maschinen zum Einsatz kamen.

Gleichzeitig stellte die Fotografie ein Distinktionsmerkmal dar, mit dem sich Industrielle von ihren Konkurrenten abgrenzten. Die Assoziation von Moderne und Fotografie beschränkte sich nicht auf Originalabzüge, sondern galt auch für Reproduktions-, Druck- oder Bearbeitungstechniken von Fotografien. Bereits 1885 veröffentlichte die Russisch-Amerikanische Gummifabrik in St. Petersburg einen Katalog, in dem statt Stichen Phototypien die Produkte für den Kunden wiedergaben.[104] Diese Technik nutzte eine Druckplatte auf Gelatinebasis, mit der allerdings nur zwischen 1.000 und 2.000 Mal gedruckt werden konnte, bevor die Platte erneuert werden musste. In einer Zeit, als Reproduktionen von Fotografien noch relativ teuer waren, machten diese Illustrationen die Publikation zu einem kostbaren und gleichzeitig fortschrittlichen Objekt, und dies nicht nur im Zarenreich. Die deutsche Firma Krupp veröffentlichte ihren ersten mit Lichtdrucken illustrierten Katalog erst 1892.[105]

Eine weitere Technik, die Fabrikanten besonders in aufwendigen Reklamepublikationen und Katalogen nutzten, war die Bearbeitung von Fotografien mit dem Luftpinsel, *aerograf* genannt (heute Airbrush). Es handelte sich um einen Retuschierapparat, bei dem Druckluft die Farbe durch eine Düse gleichmäßig und fein zerstäubte, so dass fließende Farbübergänge entstanden. Um klare Kanten zu erhalten, arbeiteten die Retuscheure mit Abdeckungen und Schablonen aus Papier.[106] Dieses Verfahren war in den USA bereits in den 1870er Jahren in Fotoateliers verbreitet, um großflächige Retuschen

---

104 RNB OĖ: Ė ((Al Tch 440)/(3–1)): G. fan Gil'ze fan der Palc: Illjustrirovannyj Katalog. Vysočajše utverždennago tovariščestva rossijsko-amerikanskoj rezinovoj manufaktury učreždennago v 1860 gody v S. Peterburge, Sankt-Peterburg 1885.

105 Rudolf Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 241–267, S. 257–258.

106 Chas. L. Burdick: Finishing Photographs with the Aerograph for Process Engraving, in: Penrose's Pictorial Annual, Jg. 9/1903–1904, S. 106–108, S. 107; G. Merkator: Fotografičeskaja retuš'. Sovremennaja chimičeskija, mechaničeskija i optičeskija posobija. Raskrašivanie fotografii, Perevel s nemeckago G. K. Bujakovič, Sankt-Peterburg 1900, S. 44–45.

durchzuführen.[107] Es galt als besonders gut geeignet für den Kontext der Industriefotografie.[108] In Russland setzte sich die Technik erst um die Jahrhundertwende durch, zu diesem Zeitpunkt beschrieben auch Autoren in fotografischen Handbüchern das Verfahren.[109] Die entsprechend bearbeiteten Bilder eigneten sich besonders gut, um aus ihnen Druckplatten für Autotypien herzustellen, was unter anderem ein Grund dafür war, dass diese Reproduktionsform beziehungsweise diese Form der Retusche[110] in der Industrie eine besondere Popularität erlangte. In England, Deutschland sowie im Zarenreich ließen Unternehmer Fotografien ihrer Betriebe entsprechend bearbeiten, und fotografische Zeitschriften gaben Hilfestellungen, wie ein besonders gutes Ergebnis erzielt werden könne.[111] Die englische Zeitschrift *Penrose's Pictorial Annual* veröffentlichte eine Illustration, deren eine Hälfte die Abbildung nach der Überarbeitung mit dem Luftpinsel, die andere Hälfte die originale Fotografie zeigt (Abb. 3).

Hier werden einige Vorteile der Technik deutlich: Die Arbeit des Retuscheurs ermöglichte es, den Industriellen die Objekte in eine fiktive, idealisierte Umgebung zu transferieren – so ersetzen rechts weiße Fließen den ursprünglichen Fußboden. Unerwünschte Bildelemente konnten getilgt und entsprechend die Charakteristika der Produkte und Maschinen betont werden. Mit dieser Bearbeitungstechnik ging einher, dass Fotografien nicht mehr als Abbild der Realität gelesen werden konnten. Dies war jedoch für die Verwendung in Firmenpublikationen nicht wesentlich. Vielmehr war in diesem Kontext entscheidend, dass es sich um eine neue Technik handelte, die überdies zeitaufwendig und teuer war. Damit entsprach die Technik einer Forderung zeitgenössischer Werbespezialisten, die betonten: Das Ziel der Reklame müsse sein, dass der Empfänger sie als Geschenk auffasse und aufbewahre. Scheue das Unternehmen die damit verbundenen Ausgaben für hochwertiges Papier und Druck, schade die Werbung dem Betrieb mehr, als dass sie nutze.[112]

---

107 G. H. Emmerich (Hrsg.): Lexikon für Photographie und Reproduktionstechnik (Chemigraphie, Lichtdruck, Heliogravüre), Wien, Leipzig 1910, S. 9.

108 Peter Stebbing: Industrial Image 1918 to 1986, in: Sue Davies; Caroline Collier (Hrsg.): Industrial Image. British Industrial Photography 1843 to 1986, London 1986, S. 36–55, S. 41; Christian Burchard: Fotografie oder Stich. Der Wettstreit der Drucktechniken in Firmenschriften zwischen 1890 und 1930, in: Irene Ziehe; Ulrich Hägele (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 250–265, S. 259–260.

109 Merkator: Fotografičeskaja retuš', S. 44–49.

110 Emmerich (Hrsg.): Lexikon für Photographie, S. 6.

111 Burdick: Finishing Photographs, S. 106–108.

112 o. A.: Iskusstvo reklamirovat', S. 43, 51.

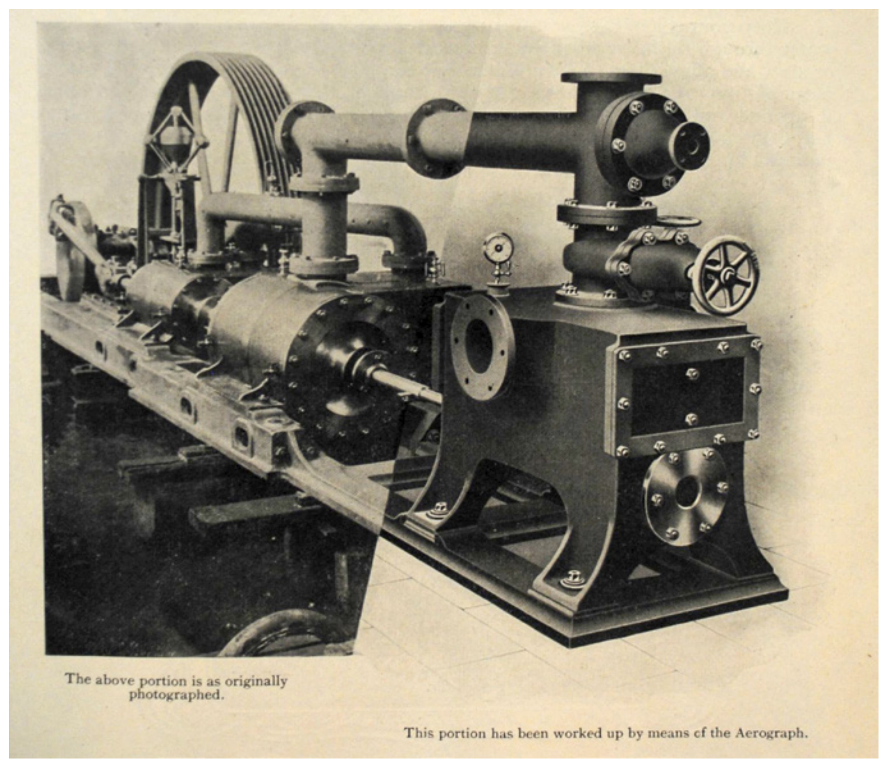


Abb. 3 o. A.: o. T., in: Chas. L. Burdick: Finishing Photographs with the Aerograph for Process Engraving, in: Penrose's Pictorial Annual, Jg. 9/1903–1904, S. 106–108, S. 107.

4.4 Fazit

Die ersten Annäherungsversuche zwischen Industrie und Fotografie fanden bereits wenige Jahre, nachdem Daguerre das Verfahren bekanntgegeben hatte, statt. Aus vereinzelten Kooperationen entwickelte sich eine bis heute anhaltende Partnerschaft, von der beide Parteien profitierten. Das neue Bildmedium veränderte Arbeitsweisen innerhalb der Fabriken nachhaltig und machte sich damit zum unentbehrlichen Begleiter. Auch für die internen Produktionsabläufe spielten fotografische Aufnahmen eine wichtige Rolle: in der Dokumentation, aber auch im Bereich der Ausbildung oder dem Umgang mit Katastrophen. Gleichzeitig waren Fotografien wertvolle Objekte, mit denen Unternehmen insbesondere ihre Selbstpräsentation in der russischen und internationalen Öffentlichkeit, beispielsweise auf Ausstellungen, illustrierten. In Verbindung mit den neu entstandenen Reklametechniken nutzten

Fabrikanten die Abbildungen, um sich von der wachsenden Konkurrenz abzugrenzen und ihre eigene Aufgeschlossenheit gegenüber technischen Neuerungen zu demonstrieren. Außerdem konnten sie über die Wahl des Mediums der Fotografie sowie neuer Retuschetechniken unterstreichen, dass sie für ihre Kundschaft keine Kosten und Mühen scheuten.

KAPITEL 5

Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben

Die chemischen Bildträger, aus denen analoge Fotografien bestehen, reduzieren einen mehrdimensionalen Raum auf eine zweidimensionale Abbildung. Dennoch erzeugt das an Fotografien gewöhnte Gehirn des Betrachters den Eindruck eines dreidimensionalen Raums.[1] Neben der Reduktion der Räumlichkeit und der Farbe (zumindest in der Frühzeit der Fotografie) verweigert die Fotografie auch Informationen über zahlreiche weitere Aspekte: wie laut es am Ort der Aufnahme war, wie es roch oder wie warm beziehungsweise kalt es war. Diese Eindrücke beeinflussten jedoch, wie die Zeitgenossen Fabriken erlebten und welches Bild sie sich von diesen Industrieräumen machten.[2] Darüber hinaus war der Besuch eines Fotografen in einer Fabrik ein besonderes Ereignis und die Betriebsleitung ließ das Unternehmen für die Aufnahmen eigens herrichten und präparieren.

Was können Fotografien überhaupt wiedergeben, wenn sie den Raum stark reduzieren und der Fotograf den Gegenstand seiner Aufnahmen zusätzlich inszenierte und aus dem umgebenden Kontext löste? Diese Frage zählt zu den am häufigsten debattierten in der Forschung zur Fotografie.[3] Bertolt Brecht formulierte mit Blick auf die Industriefotografie 1931 eher pessimistisch: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie

1 Anthony Forge stellte während seiner Beobachtungen fest, dass das menschliche Gehirn nicht automatisch in der Lage ist, die Motive auf Fotografien zu sehen und sie als Abbild der räumlichen Umgebung zu erkennen. Anthony Forge: Learning to See in New Guinea, in: Philip Mayer (Hrsg.): Socialization. The Approach from Social Anthropology, London u. a. 1970, S. 269–292, S. 282–288.

2 Frank; Lange: Einführung in die Bildwissenschaft, S. 21.

3 Beispielsweise: Barthes: Die helle Kammer, S. 86–89; Burke: Augenzeugenschaft, S. 24, 34; Edwards; Hart: Introduction, S. 3; Katrin Hartewig: Fotografien, in: Michael Maurer (Hrsg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 427–448, S. 428, 435–436; Sabine Maasen; Torsten Mayerhauser; Cornelia Renggli: Bild-Diskurs-Analyse, in: dies. (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Göttingen 2006, S. 7–26, S. 19; Gerhard Paul: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S. 9–10; Aleksander Rodtschenko: Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928), in: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 181–186, S. 182, 184; Sekula: Reading an Archive, S. 190; Sontag: In Platos Höhle, S. 278; Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 14; Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation, S. 86, 88; Sartorti: Pressefotografie und Industrialisierung, S. 54.

 | DOI:10.30965/9783657703081_006

der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute."[4] Er fügte weiter an, dass die Realität nur künstlich hergestellt werden könne. Der Fotograf müsse Wege finden, um Defizite der technischen Darstellung in Symbole zu übersetzten, so dass der Betrachter dennoch einen Eindruck von der Situation erhalte, in der die Aufnahmen entstanden waren.[5] Wobei gerade in der Frühzeit der Fotografie viele technische Schwierigkeiten wie lange Belichtungszeiten die Darstellungsmöglichkeiten zusätzlich einschränkten.

Brecht hat mit seiner Skepsis nur mit Blick auf den Arbeitsalltag in den Fabriken Recht. Für andere Themen der Industriefotografie stellen Fotografien sehr wohl geeignete Quellen dar, beispielsweise für die Analyse von Inszenierungsstrategien oder visueller Narrative.[6] Das vorliegende Kapitel untersucht, wie Fotografen und Unternehmensleitungen den von einer breiten Öffentlichkeit weitgehend abgeschlossenen Raum der Fabrik in Fotoalben präsentierten.[7] Alben eignen sich besonders gut für diese Untersuchung, weil sie mehrere Fotografien zusammenfassten und ein detaillierteres Portrait des Industrieraums zeichneten, als dies in einer einzelnen Aufnahme einer Fabrik möglich gewesen war. Industrielle griffen gerne auf das Medium des Albums zurück, weil es die fotografisch konstruierten Räume leicht transportieren konnte. Die Unternehmer konnten sie in dieser Form problemlos an unterschiedliche Orte bringen und in verschiedenen Kontexten präsentieren.[8]

Die Kategorie des Raums beschäftigt die Geisteswissenschaften im Rahmen der neuen Kulturwissenschaft schon seit über zwei Jahrzehnten. Während die materielle Realität des Raums für die einen vom Menschen unabhängig

4 Zitiert nach: Bertolt Brecht: Über Film. 1922 bis 1933, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I, hrsg. v. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M. 1973, S. 135–216, S. 161.

5 Peter Burke spricht auch davon, dass Fotografien eigentlich eine soziale Illusion herstellten, statt soziale Realität abzubilden. Burke: Augenzeugenschaft, S. 31.

6 Brecht kritisiert gerade diese Form des Arrangierens, weil er sich für die autentische Arbeitswelt interessiert, nicht für Strategien der Farbikleitung. Zu Inszenierungen auch: Nye: Image Worlds, S. 158. Auch Susan Sontag betont, dass die Realität der Fotografie nicht im Abgebildeten liege, sondern in der sozialen Funktion, die die Fotografien erzeugten. Sontag: In Platos Höhle, S. 278, 280.

7 Gerade für das 19. Jahrhundert fallen unter den Begriff des Albums neben der klassischen Form eines buchähnlichen Objekts mit dickeren Seiten, in das originale Abzüge eingeklebt werden, auch Sammelmappen mit losen Blättern. Außerdem sind gerade im Kontext der Industriefotografie Alben häufig keine Unikate, wie dies sonst bei Privatfotografien üblich ist. Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 242.

8 Hier funktionieren Fotografien ähnlich wie Landkarten, indem sie ein Nebeneinander von Räumen abbilden. Martina Löw; Silke Steets; Sergej Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, Opladen [2]2008, S. 68.

und gegeben ist,[9] gehen andere davon aus, dass Raum von Menschen gemacht, konstruiert und ausgehandelt wird. Dieser konstruktivistische Ansatz stieß auf eine besonders breite Resonanz in der Forschung.[10] Raum stellt dieser Herangehensweise folgend keine ahistorische Kategorie dar, sondern ist stets in einen historischen Kontext eingebettet, Akteuren mit spezifischen Interessen beeinflussen ihn. Zahlreiche Historiker widmeten sich dem Dechiffrieren dieser Zusammenhänge.[11] Das vorliegende Kapitel basiert auf diesem konstruktivistischen Raumverständnis und überträgt es auf den Untersuchungsgegenstand der Fotoalben.[12] Das in den 1860er Jahren neu aufkommende Medium des Firmenalbums ließ neue Räume entstehen, deren „Gemachtheit" und kontextuale Eingebundenheit augenfällig ist.[13] Das Kapitel fragt, durch welche Charakteristika sich diese künstlich erzeugten Fabrikräume auszeichneten. Handelte es sich beispielsweise um Utopien, die ideale, jedoch nicht real vorherrschende Produktionsbedingungen präsentierten? Es wird untersucht, welche Perspektiven, Inszenierungsstrategien und welchen Bildaufbau Fotografen für ihre Arbeit nutzten. Die visuell konstruierten

---

9 Anthony Giddens: Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, Frankfurt a. M. 1988, S. 185–192. Zu diesem Ansatz auch: Markus Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt a. M. 2006, S. 161–173: Nigel Thrift: Spatial Formations, London u. a. 1996.

10 Beispielsweise: Jörg Döring; Tristan Thielmann (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008; Henri Lefebvre: La production de l'espace, in: L'Homme et la société, Jg. 31/1974, Heft 1, S. 15–32, S. 24–26; Martina Löw: Raumsoziologie, Frankfurt a. M. 2001, S. 158–161; Löw; Stoetzer; Steets: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S. 8, 51; Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003, S. 60–71.

11 Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 284, 289; Jürgen Osterhammel: Die Wiederkehr des Raumes. Geopolitik, Geohistoire und historische Geographie, in: Neue Politische Literatur, Jg. 43/1998, Heft 3, S. 374–397, S. 377–379. Speziell zu Russland: Mark Bassin; Christopher Ely; Melissa Stockdale: Introduction. Russian Space. in: dies. (Hrsg.): Space, Place, and Power in Modern Russia. Essays in the New Spatial History, DeKalb 2010, S. 3–19, S. 7; Nick Baron: New Spatial Histories of Twentieth Century Russia and the Soviet Union: Surveying the Landscape, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 55/2007, Heft 3, S. 374–400.

12 Zu Fotografien, Fotoalben und Raum siehe auch: Elizabeth Edwards: Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums, Oxford, New York 2001, S. 116–122; Elizabeth Edwards: Thinking Materially/Thinking Relationally, in: Michael Albrecht; Veit Arlt; Barbara Müller; Jürg Schneider (Hrsg.): Getting Pictures Right. Context and Interpretation, Köln 2004, S. 11–23, S. 15.

13 Zur Veränderung von Räumen durch neue Medien: Jörg Döring; Tristan Thielmann: Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: dies. (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 7–45, S. 31; Lefebvre: La production de l'espace, S. 24–26.

Fabrikräume spiegeln außerdem verschiedene Ordnungsprinzipien und Machtverhältnisse wider.[14] Die Fabrikleitungen hatten maßgeblich Anteil am Erscheinungsbild dieser Räume: Sie autorisierten die Publikation der Alben, bestimmten in Zusammenarbeit mit den Fotografen die Parameter für die Inszenierung und entschieden etwa über die Platzierung von Objekten und Personen auf den Fotografien.[15]

Zum Untersuchungskorpus der Arbeit zählen mit einem Fotoalbum von 1866 die ältesten russischen Fabrikfotografien, weswegen sich die exemplarische Bildanalyse anhand dieses Mediums anbietet.[16] Das jüngste hier analysierte Album stammt aus dem Jahr 1916 – Alben decken somit den gesamten Untersuchungszeitraum ab. Zum Quellenkorpus gehören rund 40 Alben, sowohl mit Originalabzügen als auch Publikationen mit gedruckten Fotografien.

Unabhängig davon, in welchem Medium Fabrikfotografien erschienen, bedienten sich Lichtbildner häufig ähnlicher Stilmittel. In diesem Kapitel werden daher exemplarisch die Bildsprache und -kompositionen russischer Industriefotografien untersucht. In den folgenden Kapiteln, die sich Fabrikfotografien in Fest- und Zeitschriften sowie auf Postkarten widmen, werden nur noch Abweichungen und Besonderheiten erwähnt und untersucht, während sonst auf die sich im Folgenden anschließende Studie verwiesen wird.

Viele wissenschaftliche Arbeiten zu visuellen Quellen und zur Bildanalyse orientieren sich an dem Interpretationsmodell des Kunsthistorikers Erwin Panofsky.[17] Panofsky unterschied zwischen der Ikonographie, der Beschreibung des Bildes und Aufschlüsselung seiner Motive sowie der Ikonologie, der Interpretation des Bildes in seinem kulturellen Entstehungskontext.[18] Die vorliegende Arbeit folgt bei der qualitativen Bildanalyse der Fotografien ebenfalls einer Methode, die sich an Panofsky orientiert. Die detaillierte Bildanalyse basiert auf der *Compositional Interpretation* von Gillian Rose,

---

14 Die Verbindung von Macht und Raum steht im Zentrum zahlreicher kulturwissenschaftlicher Untersuchungen. Bachmann-Medick: Cultural Turns, S. 292; Bassin; Ely; Stockdale: Introduction. Russian Space, S. 11; Löw; Steets; Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S. 52.

15 Während Löw in erster Linie von materiellen Gütern ausgeht, die platziert werden, sind es in den hier analysierten Fotografien auch Personen, die im Raum platziert werden. Löw: Raumsoziologie, S. 153, 224.

16 Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es einzelne fotografische Aufnahmen von Fabriken aus der Zeit vor 1866 gab, im Rahmen dieser Arbeit konnten aber keine eindeutig datierten Abzüge ausfindig gemacht werden.

17 Beispielsweise: Christine Brocks: Bildquellen der Neuzeit, Paderborn 2012; Hartewig: Fotografien, S. 441–442; Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation; Roelof van Straten: Einführung in die Ikonographie, Berlin ^{3}2004.

18 Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 45–49.

die besonders auf die Untersuchung von Farben, Inhalten und räumlicher Organisation in Bildern setzt.[19] Dabei werden die kulturellen Kodierungen und Symbole entschlüsselt sowie der Wirkung der Fotografien nachgegangen.[20] Ein Vergleich zweier Alben gibt Aufschlüsse darüber, welche Elemente im Bildaufbau zu einer ‚guten' Fotografie gehörten und wodurch sich die Wirkung der Aufnahmen unterscheidet. Weiter folgt die Analyse der Forderung Joshua Taylors, den Kontext der Bildherstellung sowie die intendierte Form der Bildpräsentation in die Untersuchung einzubeziehen.[21] An ausgewählten Beispielen wird die Untersuchungsebene über den Bildinhalt hinaus auf die materielle Ebene der Fotografien beziehungsweise der Fotoalben ausgeweitet. Indem fotografische Aufnahmen und Alben als Objekte verstanden werden, kann der Historiker Rückschlüsse über deren Herstellung ziehen und erhält Anhaltspunkte darüber, welche Bedeutung die Bilder zur Zeit ihrer Herstellung hatten.[22] Gerade Fotoalben bieten sich an, um solche Objektbiografien zu schreiben, weil sie vielfach Spuren ihrer wechselvollen Geschichte konserviert haben.[23] Die Analyse bezieht neben den visuellen Aspekten auch die sozialen Funktionen, Zusammenhänge und Praktiken ein, wie dies Elizabeth Edwards für eine Analyse von Fotografien und Fotoalben fordert.[24] Die Ausgestaltung eines Albums, wer es zu welchem Anlass und für wen herstellte, und die Geschichte seiner Provenienz bis zum heutigen Aufbewahrungsort liefern wichtige Informationen für eine Interpretation über die Bedeutung der Fotografien als Bild und Objekt.[25] Sie geben Aufschluss über den Bedeutungswandel, den Aufnahmen und Fotoalben im Lauf der Zeit durchlaufen haben.

---

19 Gillian Rose: Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials, London ³2012, S. 59–65.

20 Frank; Lange: Einführung in die Bildwissenschaft, S. 24.

21 Joshua Taylor: Learning to Look. A Handbook for the Visual Arts, Chicago, London ²1981, S. 80–81.

22 Edwards; Hart: Introduction, S. 1. Zur Bedeutung von Fotografien und Bildern als materielle Objekte siehe auch: Burri: Bilder als soziale Praxis, S. 342, 346; Burke: Augenzeugenschaft, S. 27.

23 Igor Kopytoff: The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process, in: Anjurin Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge 1986, S. 64–91, S. 67–68.

24 Elizabeth Edwards: Objects of Affect. Photography beyond the Image, in: Annual Review of Anthropology, Jg. 41/2012, Heft 1, S. 221–234, S. 222–230. Zur aktiven Rolle, die Objekte auf soziale Beziehungen nehmen können siehe auch: Daniel Miller: Material Culture and Mass Consumption, Oxford, New York 1987.

25 Beispielsweise: Andreas Ludwig, Materielle Kultur, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 30.5.2011, URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur?oldid=97422 (zuletzt eingesehen am 16.03.15).

5.1 Aufbewahrungsmittel Fotoalbum

Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Alben in ganz Europa zu einem Aufbewahrungsort für Fotografien. Seit Ende der 1850er Jahre nahmen besonders in England und Deutschland die Produktion und der Vertrieb spezieller Fotoalben an Fahrt auf.[26] In Russland gewann der Verkauf von Fotoalben besonders ab den 1860er Jahren an Bedeutung.[27] Das älteste Firmenalbum aus dem Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit stammt ebenfalls aus dieser Zeit, aus dem Jahr 1866.[28] Bis zur Wende zum 20. Jahrhundert zeigten russische Firmenalben fast ausschließlich Originalabzüge, danach erschienen zunehmend Publikationen mit gedruckten Fotografien. So unterschiedlich Ausführung und Funktionen der Alben waren, sie waren doch alle buchähnliche Aufbewahrungsformen für fotografische Abzüge. Die Seiten der Alben stellten gerade für Fotografien aus dem Kontext der Industrie einen wichtigen Schutz dar im Vergleich zu losen Einzelaufnahmen. Das buchähnliche Format begünstigte das Überleben der Bilder in Bibliotheken, Archiven und Museen, denn in dieser Form konnten Fotografien beziehungsweise die Alben mit einer Signatur versehen und ins Regal gestellt werden wie gewöhnliche Bücher. Viele Einzelaufnahmen gingen verloren oder Archivare kassierten sie bei der Übergabe von Unternehmensnachlässen, weil sie Fotografien nicht als erhaltenswert erachteten.[29] Aus diesem Grund umfasst das Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit vergleichsweise viele Alben und nur weniger Einzelaufnahmen.

Die Motive der Fotografien in Firmenalben variierten je nach Entstehungskontext stark. Diente ein Album der Dokumentation eines Neubaus, hielten die Bilder die allmählich voranschreitenden Bauarbeiten fest.[30] Wollten die

26 Jäger: Gesellschaft und Photographie, S. 144; Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 71.

27 Das erste Geschäft, das Alben in Moskau verkaufte, war *More i Ko*. Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 21–22. Dabei handelte es sich meist noch um Alben für Privatpersonen, in die man Fotografien einstecken konnte. Die vorgefertigte Form gab die Präsentation und Anordnung der Bilder vor. In den 1880er Jahre kamen Alben auf, in die Fotografien eingeklebt werden konnten und die keine symmetrische Anordnung mehr vorschrieben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es vergleichbare Formate vorher überhaupt nicht gab. Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 69.

28 MIZ: o. A.: Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom), o. O. 1866.

29 Zumindest legt die Quellenlage in den Archiven diesen Schluss nahe. In den Firmennachlässen, die das CGIA archiviert, finden sich so gut wie keine Fotografien, obwohl der Vergleich zu anderen Unternehmen den Schluss nahelegt, dass es lose Aufnahmen gegeben haben muss. Beispielsweise die Unterlagen des *Kolomenskij Mašinostroitel'nyj zavod* im CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 21, 23, 25, 28–30, 32–37, 41; f. 318, op. 1, d. 972, l. 1260; f. 318, op. 1, d. 2409, l. 22.

30 Privatsammlung Lessing: A. I. Lessing: Novoe zdanie parovozo-mechaničeskoj masterskoj. Obščestvo Kolomenskago mašinostroitel'nago Zavoda, o. O. 1912.

Herausgeber ein Album nutzen, um gegenüber Geschäftspartnern für ihr Unternehmen zu werben, zeigten Aufnahmen neben den Fabrikgebäuden viele Produkte wie Maschinen und Fotografien abgeschlossener Projekte, beispielsweise erfolgreicher Bauprojekte der Firma.[31] Selten erschienen Fotografien in Verbindung mit Texten oder Skizzen,[32] die überwiegende Zahl der Alben vermerkte nur spärliche Bildunterschriften zu den einzelnen Abzügen. Je nach Ort der Präsentation dürfte ein Mitarbeiter des Unternehmens die Aufnahmen für externe Betrachter mündlich kommentiert haben.

Im Nachlass der Firma Borsig befindet sich ein Fotoalbum, das als fotografisches Skizzenbuch sowie als Fotografieregister diente.[33] Dieses Album dokumentiert unsystematisch alle Aufnahmen aus Ländern, in denen das Dortmunder Unternehmen tätig war. Unter den Fotografien sind auch Aufnahmen aus dem Zarenreich. Die Fotografien erhielten alle eine Registernummer, unabhängig davon, ob sie für weitere Publikationen verwendet werden durften oder nicht. Anschließend durchliefen die Bilder einen Prozess der firmeninternen Zensur. Alle Aufnahmen, die nicht den Vorgaben der Unternehmensleitung entsprachen, erhielten eine Markierung mit schwarzer Farbe. Die Mehrheit der Fotografien aus dem Zarenreich weist einen solchen schwarzen Strich über dem Bild auf und war von einer weiteren Verwendung ausgeschlossen. Nicht immer ist heute nachvollziehbar, welche Kriterien für diese Auswahl galten. Vermutlich waren einige Objekte von einem Standpunkt aus aufgenommen, der nicht alle Details der Maschine ideal zur Geltung brachte.[34] Teilweise befand sich die Kamera nicht auf Augenhöhe,[35] Bildpartien waren nicht ideal ausgeleuchtet[36] oder Glanzlichter störten die Aufnahme einer Maschine.[37]

---

31 Beispielsweise: RNB: Ė((AlTch640)/(2–13)): o. A.: Akcionernoe obščestvo dlja proizvodstva Betonnych i drugich stroitel'nych rabot. Al'bom nekotorych ispolnennych rabot, Moskva (nach) 1902. Auf dem Umschlag dieses Albums waren neben der genauen Adresse auch die Telefonnummer des Unternehmens vermerkt. Dies deutet zusätzlich darauf hin, dass dieses Album zu Werbezwecken hergestellt wurde.

32 Beispielsweise: RNB: 34–7/20: M. P. S.: Al'bom ispolnitel'nych čertežej po postrojke zabajkal'skoj železnoj dorogi. Irkutsk / Bajkal'skom vetvi. Vetvi k Kitajskoj granice pristanej paroma / ledokola na ozere Bajkale. 1895–1901, o O. o. J.

33 DTB: VI.1.004.

34 DTB: VI.1.004: N. 2240.

35 DTB: VI.1.004: N. 2401.

36 DTB: VI.1.004: N. 2171, N. 2173.

37 DTB: VI.1.004: N. 2354, N. 2408. Dieses Album von Borsig gibt wichtige Hinweise darauf, was in Unternehmen als eine gute Industriefotografie galt. Diese Kriterien variierten teilweise je nach Betrieb.

Es ist jedoch eine Ausnahme, dass Fotoalben auch diejenigen Fotografien enthielten, die den Vorstellungen der Betriebsleitung nicht entsprachen – ein klarer Hinweis darauf, dass dieses Album ausschließlich internen Zwecken diente. Häufiger lässt sich die Funktion von Alben weniger klar rekonstruieren wie bei Aufnahmen baulicher Veränderungen.[38] Es lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, ob die Fotografien nur für interne Dokumentationszwecke bestimmt waren oder ob die Alben auch als Nachweis für das Wachstum des Betriebs gegenüber externen Betrachtern fungierten. Im Quellenkorpus dieses Kapitels überwiegen jedoch repräsentative Fotoalben, die der externen Kommunikation dienten und sich an eine Öffentlichkeit jenseits der Fabriktore wandten.

Welche Gesellschaftsgruppen genau zum imaginierten Publikum der Alben zählten, lässt sich nur schwer nachvollziehen und unterschied sich je nach Album:[39] Manche waren Geschenke für ausscheidende Angestellte (zumeist Mitglieder aus der Fabrikleitung),[40] andere für Geschäftskunden.[41] Der deutsche Unternehmer Alfred Krupp (1812–1887), weltweit ein Pionier in der Verwendung von Fabrikfotografien, betonte, dass es teilweise zielführender sei, ein Album zu verschenken, als einen Vertreter zu schicken. Der Vertreter komme vielleicht ungelegen, hingegen nähme sich jeder gerne Zeit, ein Album in Ruhe anzusehen.[42] Im Salon seiner Villa Hügel in Essen lagen

38 Privatsammlung Lessing: Lessing: Novoe zdanie parovozo-mechaničeskoj masterskoj; CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 971, l. 208; RGB: Izo (8206–67), MK XII 5005, l. 5. Bauliche Veränderungen wurden auch in französischen Betrieben in Alben festgehalten. Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 87–100, S. 87.

39 André Gunthert: La photographie, ou l'accès de l'industrie au pittoresque, in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 42–47, S. 45.

40 BAL: Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co. (Hrsg.): Ausland, Eberfeld 1902. BU Objekt Nr.: 3472, 4439–50, 17642–17657.

41 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 105, 266. Louis André: Des gravures de vulgarisation à la photographie. Images de la branche papetière (v. 1850–v. 1914), in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 22–31, S. 30; Stefan Rahner: Glanzbilder. Die Ausstellung ‚Industrie und Fotografie', in: Lisa Kosok; ders. (Hrsg.): Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Hamburg 1999, S. 8–13, S. 9. Die Firma Krupp pflegte einen besonderen Umgang mit Alben. Alfred Krupp ließ im firmeneigenen Fotostudio sogar ein „Weltalbum" herstellen, das bei Vertretern aus aller Welt, auch bei „Chinesen und Chilenen", für seine Firma werben sollte. von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 49.

42 Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 255.

ähnlich wie in bürgerlichen Empfangs- oder Wohnzimmern[43] Alben zur Ansicht für die exklusiven Gäste der Firma Krupp aus.[44] Ähnlich setzten auch Fabrikanten in Fabriken im Zarenreich die Bände ein. In einem Fall zeigen auf der Rückseite eines Albums kleine Metallfüßchen,[45] dass der Foliant zur Ansicht auslag und nicht zu Dokumentationszwecken im Regal stand. Die Besucher waren in erster Linie Mitglieder der Mittel- und Oberschicht, die sich häufig mit Kommerz befassten. Die Alben dienten der Reklame gegenüber potentiellen Geschäftspartnern beim Besuch des Unternehmens sowie der Präsentation des Unternehmens, beispielsweise auf Ausstellungen. Die Betrachter stammten vermutlich aus dem Zarenreich wie aus dem Ausland. Dennoch war zumindest anfänglich die soziale Schicht der Adressaten von Fabrikfotografien begrenzt. Erst um die Jahrhundertwende machten neue Drucktechniken die Aufnahmen aus Unternehmen für die breite russische Bevölkerung zugänglich.

Teilweise gab die Unternehmensleitung ganze Alben in Auftrag,[46] dann stammten alle Aufnahmen vom selben Fotografen und waren zum gleichen Zeitpunkt aufgenommen worden. In anderen Fällen waren die Fotografien ein Sammelsurium bereits vorhandener Bilder aus unterschiedlichen Jahren und Kontexten.[47] Die Herausgeber bestellten bei den Fotografen neben den Aufnahmen auch Druckplatten, die sie an lithografische Anstalten schickten, die die gewünschten Alben zusammenstellten.[48] Der gesamte Prozess vom Auftrag bis zur Fertigstellung eines Fotoalbums war aufwendig und teuer. So berechnete die Firma *Frišmut i Marks* (Frischmut und Marks) aus St. Petersburg der Maschinenfabrik in Kolomna insgesamt 309 Rubel für die Herstellung und Retusche von neun Fotografien.[49] Mit Originalabzügen illustrierte Alben waren somit luxuriöse Veröffentlichungen, die foliantenähnlichen Bände waren Einzelstücke oder hatten Auflagezahlen von wenigen Exemplaren. Alben mit gedruckten Fotografien waren im Vergleich preiswerter. Die typografische Anstalt und Buchbinderei *Ju. A. Mansfel'd* aus St. Petersburg berechnete dem

43 Ellen Maas: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977, S. 140; Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 69.
44 Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 243.
45 o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda.
46 Beispielsweise: GATO f. 187, op. 2, d. 133 t 3, l. 2200.
47 MKZ: Nr. 10: o. A.: Artillerijskij otdel Putilovskago zavoda. Fotografija chudožnika Ju. Nikonoviča, Sankt-Peterburg o. J. Es existieren drei Exemplare dieses Albums in den Beständen des Firmenmuseums. Die Alben beinhalten sowohl Fotografien vor als auch nach 1901.
48 Parr; Badger: The Photobook, S. 18.
49 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 221.

Kolomenskij Mašinostroitel'nyj zavod im Jahr 1915 750 Rubel für den Druck von 500 Katalogexemplaren auf kreidehaltiges und von 1.500 Exemplaren auf normales Papier, jeweils mit einigen gedruckten Illustrationen.[50] Der große Vorteil war die hohe Auflagenzahl, die den Preis der einzelnen Publikation stark reduzierte.[51]

Die Unterschiede in der Ausstattung von Alben gedruckter sowie originaler Fotografien waren erstaunlich gering. In beiden Fällen bildeten die Alben eine aufwendige Rahmung für die Bilder. Gerade die großformatigen Exemplare mit Ledereinband und goldenen geprägten Lettern verwiesen ihrer Form nach auf die kostbaren Folianten des Mittelalters und auf religiöse Bücher.[52] Sie waren aus hochwertigem Papier mit Goldschnitt. Kleinformatige Geschenkalben waren ähnlich gestaltet.[53] Eine hohe Papierqualität war insbesondere für Alben mit gedruckten Fotografien unabdingbar, weil hochwertige Autotypien nur auf feinfaseriges Papier gedruckt werden konnten.[54] Für das Vorsatzpapier der Bände verwendeten die Buchbinder mit floralen Mustern bedruckte Bögen[55] oder ein Papier, dessen Struktur den Eindruck erweckte, als handle es sich um Seide.[56] Selten war die Innenseite der Albendeckel mit echter Seide bespannt.[57] Auf den einzelnen Seiten rahmte meist ein Passepartout die fotografischen Abzüge ein, und Seidenhemdchen schützten die Aufnahmen, so dass nicht zwei Fotografien mit den Bildseiten aufeinander lagen. Alben bildeten einen exklusiven Rahmen für fotografische Aufnahmen, sie erhöhten deren Wert und verbesserten die Chance archiviert zu werden.

---

50 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 218.

51 Außerdem beinhaltete ein Katalog mit großer Wahrscheinlichkeit weniger und kleinformatige Aufnahmen. Es ist also davon auszugehen, dass die Preise für Alben mit gedruckten Fotografien trotz allem höher lagen.

52 Edwards; Hart: Introduction, S. 11.

53 o. A.: Artillerijskij otdel Putilovskago zavoda.

54 Häufig wurden die Aufnahmen aufwendig nachbearbeitet, die Verwendung von mattem Papier begünstigte diesen Vorgang. Garry Beegan: The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London, New York 2008, S. 178.

55 Beispielsweise: RNB OĖ: Ė ((Al T63)/(1–L452)): o. A.: Russkoe obščestvo mechaničeskich i gornych zavodov v S. Peterburge, Sankt-Peterburg o. J; o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda.

56 Beispielsweise: o. A.: Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner.

57 Beispielsweise: o. A.: Vidy fabrik i magazinov Tovariščestva A. I. Abrikosova synovej.

5.2 Ein Album für den Zaren

Ein besonders aufwendiges Album gab 1873 die Waffenfabrik in Tula, der *Tul'skij oružejnyj zavod*,[58] in Auftrag.[59] Es handelte sich dabei streng genommen nicht um ein klassisches Album, sondern um eine Art Sammelmappe, die einzelnen Seiten waren nicht gebunden, sondern wurden lose aufbewahrt.[60] Die Bilder ermöglichen dem Betrachter mit vier Außen-, elf Innenaufnahmen und zwei Grundrissen, sich einen detaillierten Eindruck vom Betrieb zu verschaffen. Das Album zeigt die ersten Innenaufnahmen aus Werkstätten einer russischen Fabrik.[61] Mindestens ebenso eindrücklich ist die Ausstattung des Albums, das sich daher besonders gut als Gegenstand für eine Objektbiographie eignet.

Wer sich das Album heute in der Fotoabteilung der Russischen Staatsbibliothek (RGB) ansieht, dürfte erstaunt sein: Auf dem Tisch findet er zunächst eine große Holzkiste, die gut einen halben Meter breit, rund 70 Centimeter lang und 20 Centimeter hoch ist. Nimmt er den massiven Holzdeckel ab, sieht er im Inneren der mit weißem Satin oder Seide und rotem Samt ausgekleideten Box eine zweite Schatulle. Ihre Form erinnert an ein großes Buch oder Album (Abb. 4).

Der Deckel der Schatulle ist mit blauem Samt überzogen und mit Goldschmiedearbeiten verziert. Sie zeigen im Zentrum das Emblem der Waffenfabrik, strahlenförmig umgeben von Miniaturgewehren, von denen die meisten jedoch irgendwann aus ihren Halterungen gelöst wurden und heute fehlen. Die beiden Lettern in der rechten und linken oberen Hälfte ziert eine Krone. Die Buchstaben verweisen auf die Empfänger des Albums: Zar Alexander II. (1818–1881) und Zarin Maria Alexandrovna (1824–1880). Ein Abdruck im Samt und ein Riss zwischen den beiden Lettern zeigen, dass jemand den hier ursprünglich befestigten doppelköpfigen Adler, das Wappen des Zarenreichs,

58 1712 von Peter I. gegründet entwickelte sich das Staatsunternehmen zu einer der wichtigsten Waffenfabriken im Zarenreich. 1875 wurde die Fabrik auf Geheiß Alexanders II. in *Imperatorskij Tul'skij oružejnyj zavod Glavnago artilerijskago upravlenija* (Kaiserliche Tulaer Waffenfabrik des Artilleriehauptamtes) umbenannt. 1912 erfolgte eine weitere Namensänderung in *Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod* (Tulaer Zar Peter des Großen Waffenfabrik).

59 Es befindet sich heute in der fotografischen Sammlung der *Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka* in Moskau. RGB: Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712.

60 In Deutschland schloss die Bezeichnung „Album" im 19. Jahrhundert auch Sammelmappen ein. Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 242.

61 Zumindest konnten im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit keine früheren Innenaufnahmen ausfindig gemacht werden.



Abb. 4
o. A.: Tulaer Waffenfabrik. Gegründet 1712 umgebaut 1873 (Tul'skii oružejnyj zavod. Osnovan 1712 perestroen 1873), Moskva 1873. RGB Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64

gewaltsam abgerissen hat. Dies geschah mit großer Wahrscheinlichkeit, nachdem 1917 die Bolschewiki die Macht in Russland übernommen hatten. Auf der unteren Hälfte des Deckels sind silberne Lorbeer- und Eichenzweige zu sehen, die ein goldenes Band zusammenhält. Es trägt den Titel des Albums: *Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712, perestroen 1873* (Tulaer Waffenbetrieb, gegründet 1712, umgebaut 1873).

Es gibt keine Dokumente zum Ursprung der Schatulle, doch ihr Titel gibt wichtige Hinweise auf ihren Entstehungskontext: der Umbau der Fabrik 1873. In September dieses Jahres besuchte Kriegsminister Dmitrij Alekseevič Miljutin (1816–1912) anlässlich der Einweihung eines neuen Gebäudes und der Inbetriebnahme zweier Dampfmaschinen das Unternehmen.[62] Zwei der elf Innenaufnahmen zeigen das entsprechende Turbinen- und Maschinenhaus, so dass davon auszugehen ist, dass die Fotografien die erfolgreiche Modernisierung der Fabrik dokumentieren sollten. Die Aufnahmen aus den anderen Werkstätten warben ebenfalls für die Leistungsfähigkeit und Fortschrittlichkeit des Betriebs. Die Tulaer Waffenfabrik war ein staatliches Unternehmen und somit Zar Alexander II. unterstellt. Staatseigene Unternehmen hatten im Zarenreich dank staatlicher Aufträge ein gesichertes Auskommen: Nur sie durften das russische Militär ausstatten. Die Staatsbetriebe standen

62 I. A. Bynkinyj; P. S. Ul'jancevyj: Posle osvoboždenija, in: L. A Grišin; L. A. Demin; Z. P. Kozyreva; u. a (Hrsg.): Istorija Tul'skogo oružejnogo zavoda, 1712–1972, Moskva 1973, S. 71–98, S. 81.

aber untereinander in Konkurrenz.[63] Dies legt nahe, dass das Album die Funktion eines sehr aufwendigen Werbegeschenks erfüllte, mit dem die Unternehmensleitung ihren großen Maschinenpark vorführte. Denn Maschinen waren ein Symbol für Fortschritt und Leistungskraft.[64] Miljutin sollte das Geschenk an den Monarchen mit in die Hauptstadt nehmen, so dass sich Alexander II. selbst einen Eindruck von der Fabrik verschaffen konnte.

Allerdings wäre es zu kurz gegriffen, das Album allein als Werbeträger zu verstehen. Es handelte sich schließlich um ein Geschenk an den Zaren, dessen Person weitaus mehr Aspekte umfasste, als die des obersten Landesherrn. Die Zaren inszenierten sich bereits im 16. Jahrhundert gegenüber der russischen Bevölkerung, die zum überwiegenden Teil aus Bauern bestand, als von Gott erwählt. Der Zar war Quelle aller Macht, er schien der alleinige Garant für Gerechtigkeit zu sein. In seiner Figur mischten sich religiöse und weltlich-machtpolitische Aspekte. In der Vorstellung der russischen Bevölkerung war der Zar der Inbegriff des Guten, während seine Amtsleute und Adeligen hinter seinem Rücken die Bauern ausbeuteten.[65] Peter I. erweitere das Repertoire um den Aspekt des Eroberers und Feldherren, der das Russische Reich gegen äußere Feinde verteidigte.[66] Seine Nachfolger übernahmen diese Facette und gewichteten je nach den politischen Rahmenbedingungen die religiösen, mythischen oder militärischen Aspekte in ihrer Selbstdarstellung verschieden stark. Während Katharina II. den Mythos der gottgewählten Herrscherin und Eroberin pflegte, stilisierten sich Paul I. (1754–1801) und Alexander I. (1777–1825) als militärische Führer.[67] Im 19. Jahrhundert setzte

63 Peter Gatrell: Defence Industries in Tsarist Russia, 1908–13. Production, Employment and Military Procurement, in: Linda Admondson; Peter Waldron (Hrsg.): Economy and Society in Russia and in the Soviet Union, 1860–1930. Essays for Olga Crisp, Hampshire 1992, S. 131–151, S. 138.

64 Nigel Raab: Visualising Civil Society. The Fireman and the Photographer in Late Imperial Russia, 1900–1914, in: History of Photography, Jg. 31/2007, Heft 2, S. 151–164, S. 159.

65 Carsten Goehrke: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 1. Die Vormoderne, Zürich 2003, S. 295–296. Der Glaube an den guten Zaren ging so weit, dass unter den russischen Bauern viele Geschichten zirkulierten, in denen der Zar die Rolle des Befreiers einnahm und die Menschen aus der Leibeigenschaft befreite. Kirill V. Čistov: Der gute Zar und das ferne Land. Russische sozial-utopische Volkslegenden des 17.–19. Jahrhunderts, Münster 1998, S. 189, 198–199.

66 Richard Wortman: Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, Bd. 1. From Peter the Great to the Death of Nicolas I., Princeton 1995, S. 81.

67 Vor den Hintergrund der Französischen Revolution und der Aufklärung schwächten sie den sakralen Charakter des Zarenbilds ab. Die Uniform ersetzte in den Zarendarstellungen die mythischen Analogien, so dass Anfang des 19. Jahrhunderts militärische Uniformen die akzeptierte Kleidung der Monarchen wurde und Paraden zum zentralen Element der Selbstpräsentation. Wortman: Scenarios of Power, Bd. 1, S. 169–170.

eine Resakralisierung des Zarenbilds ein, und nach 1850 legten die russischen Monarchen besonderen Wert auf die Darstellung der Einheit zwischen Zar und Volk. Das Bild des guten „Väterchen Zar“ erlebte eine neue Konjunktur.[68]

Der Akt des Schenkens erfüllte für die Fabrikleitung die Funktion der Kontaktaufnahme mit dem Monarchen. Obwohl keine persönliche Übergabe des Albums stattfand, etablierte das Geschenk eine Form der Interaktion zwischen beiden Parteien.[69] Einerseits schuf das Präsent Vertrauen, andererseits rief es beim Beschenkten das Gefühl hervor, dem Schenker gegenüber verpflichtet zu sein.[70] Gleichzeitig habe eine Gabe auch eine zeitliche Dimension, so Helmut Berking, es handle sich um eine materialisierte Erinnerung.[71] Im Fallbeispiel der Waffenfabrik verweist dieser Aspekt jedoch weniger auf die Vergangenheit als auf die Zukunft. Zar Alkesandr II. war im Jahr 1873 bereits 18 Jahre auf dem Thron, hatte das Unternehmen aber noch nicht besichtigt. Das Zarengeschenk kann vor diesem Hintergrund als Strategie verstanden werden, die Aufmerksamkeit des Herrschers auf sich zu lenken; eine erfolgreiche Strategie. Nur zwei Jahre später stattete Alexander II. der Fabrik tatsächlich einen Besuch ab.[72]

---

68 Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 257; Wortman, Richard: Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, Bd. 2. From Alexander II to the Abdication of Nicolas II, Princeton 2000, S. 525–527. Zur weiteren Entwicklung des Zarenbildes und Zarenmythos siehe Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg“, S. 325–368.

69 Helmut Berking: Schenken. Zur Anthropologie des Gebens, Frankfurt a. M., New York 1996, S. 18, 30; Martin Lintner: Eine Ethik des Schenkens. Von einer anthropologischen zu einer theologisch-ethischen Deutung der Gabe, Wien 2006, S. 40; Georg Witte: Das Geschenk als Ding, das Ding als Geschenk. Daniil Charms’ Überholung des Funktionalen Gegenstands, in: Rainer Grübel; Gun-Britt Kohler (Hrsg.): Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne, Oldenburg 2006, S. 283–303, S. 283. Irenäus Eibl-Eibesfeldt bezeichnet das Überreichen von Geschenken als eine der elementaren Interaktionsstrategien, die in verschiedensten Gesellschaften auftaucht und nach universell gültigen Regeln strukturiert ist. Irenäus Eibl-Eibesfeldt: Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethnologie, München ^{8}1999, S. 742. Zu diesen Regeln siehe auch den Grundlagentext von Marcel Mauss, den dieser ursprünglich 1923 unter dem Titel *Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les société archaïques* in der *L’Année Sociologique* veröffentlichte: Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften, Frankfurt a. M. 1968. Harry Liebersohn skizziert die Veränderungen, die das Konzept der Gabe und des Geschenks in Westeuropa vom 19. bis ins 20. Jahrhundert durchlief. Harry Liebersohn: The Return of the Gift. European History of a Global Idea, Cambridge 2011, S. 165–170.

70 Iris Därmann: Theorien der Gabe. Zur Einführung, Hamburg 2010, S. 16; Lintner: Eine Ethik des Schenkens, S. 54.

71 Berking: Schenken, S. 20.

72 Gavardii Polkovnik Zybin: Kratkaja istorija Tul’skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912, Moskva 1912, S. 39. In dieser Situation kann das Album auch in der Tradition klassischer diplomatischer Umgangsformen gesehen werden,

Marcel Mauss und Pierre Bourdieu stellen den Akt des Schenkens auch in den Kontext der Demonstration von Reichtum und Macht. Der Geber demonstriere mit einem kostbaren Geschenk, dass es ihm finanziell gut gehe, und erhalte im Zuge dessen Anerkennung und Prestige als „symbolisches Kapital".[73] Die Fabrikleitung bemühte sich, dem Zarenehepaar ein besonders kostbares Präsent zu machen, um das Prestige des Unternehmens zu erhöhen. Dies war eine Herausforderung, denn eine solche Gabe musste angemessen und, wenn sie für den bedeutendsten Mann des Russischen Reichs bestimmt war, entsprechend wertvoll sein.[74]

Das Album erfüllt diese Voraussetzungen auf mehreren Ebenen. Neben der kostspieligen Schatulle unterstrichen die großformatigen Abzüge[75] die Exklusivität des Geschenks. Die Bilder spiegelten den neuesten Stand der fotografischen Technik. Insbesondere die Innenaufnahmen demonstrierten das große Können des Fotografen, der für die Albuminabzüge die teuersten und besten Chemikalien und Materialien verwendete, die 1873 in Westeuropa erhältlich waren.[76] Auf diese hohe Qualität legten die Auftraggeber nur im Falle des Herrschergeschenks Wert. Die Unternehmensleitung gab eine zweite Mappe mit Abzügen derselben Negative in Auftrag. Diese Fotografien waren aus in Russland handelsüblichem Fotopapier.[77] Auch die Retuschen sind im Falle des Zarengeschenks unauffälliger, was von größerer Sorgfalt und Kunstfertigkeit zeugt.[78]

---

denn es war in Europa üblich, mit Geschenken in Entscheidungsprozesse einzugreifen und kurzfristige Erfolge zu erzielen. Mark Häberlein; Christof Jeggle: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Konstanz 2013, S. 11–30, S. 13; Harriet Rudolph: Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich, in: Mark Häberlein; Christof Jeggle (Hrsg.): Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Konstanz 2013, S. 79–102, S. 102.

73 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1979, S. 352; Mauss: Die Gabe, S. 66–72.

74 Berking: Schenken, S. 23; Rudolph: Fürstliche Gaben?, S. 101.

75 Längskante: 39,5 Centimeter, Stirnseite: 29,5 Centimeter.

76 Herzlichen Dank für diesen Hinweis an Pavel Vlad'evič Chorošilov.

77 Tul'skij oružejnyj zavod 1873 g., Moskva 1873. In der Mappe fehlen jedoch die beiden Grundrisse des Unternehmens sowie eine Fotografie, die die Fabrikfassade entlang des Flusses Upa zeigt. Diese Fotografie entwickelte sich zu einer ikonischen Darstellung des Unternehmens. Diese Blätter fehlen vermutlich, weil sie für andere Zwecke verwendet und dann nicht in die Mappe zurückgelegt wurden. Zur ikonischen Ansicht siehe: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240.

78 Vergleichsweise Bilder: Tul'skij oružejnyj zavod 1873 g.: Nr. 5–8 beziehungsweise: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712: Nr. 8–11.



Abb. 5 Ivan Grigro'evič D'jagovčenko: Blick von der Siedlung Čulkovsk (Vid ot Čulkovskoj slobody), in: o. A.: Tulaer Waffenfabrik. Gegründet 1712 umgebaut 1873 (Tul'skii oružejnyj zavod. Osnovan 1712 perestroen 1873), Moskva 1873. RGB Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64

Bei der Wahl des Fotografen scheute die Firmenleitung keine Mühen und Kosten. Sie vergab diesen prestigereichen Auftrag nicht an einen in Tula ansässigen Fotografen, sondern an Ivan Grigro'evič D'jagovčenko (1835–1887) aus Moskau. Er galt als einer der besten russischen Fotografen, nachdem er 1872 auf der Polytechnischen Ausstellung in Moskau für seine *fotografičeskie vidy*[79] (Fotografische Ansichten) eine Große Goldmedaille gewonnen hatte.[80] D'jagovčenko bewies sein Können bei den Innenaufnahmen sowie bei einem Panorama. Es zeigt die gesamte Fabrikanlage (Abb. 5) von den Schornsteinen über das Hauptgebäude bis zu zwei Kirchen.

79 Kalendar'-putevoditel' po Moskve i ee okrestnostjam, Moskva 1873, S. 1. Zitiert nach: Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 94.
80 Šipova: Moskovskie fotografy, S. 128.


Abb. 5a

Im 19. Jahrhundert hatte sich ein regelrechter Hype um die Darstellungsform des Panoramas entwickelt. Barbara Segelken sieht darin den Ausdruck einer neuen Raumkonzeption, die der Landschaft einen wirtschaftlichen Zweck zuspricht.[81] Russische Fabrikanten setzten Panoramen von Industrielandschaften gerne als Briefkopf oder in der Werbung ein. Bei diesen Darstellungen handelte es sich zumeist um Grafiken. Fotografische Panoramen waren ungleich schwieriger herzustellen. Im Fall von Abbildung 5 erkennt der Betrachter erst auf den zweiten Blick, dass der Fotograf die Aufnahme aus zwei Negativen zusammensetzte – leicht rechts der Mitte ist die senkrechte Bildkante zu erkennen (Abb. 5a). Panoramen waren besonders aufwendig anzufertigen, weil die Kamera bei beiden Bildern auf exakt derselben Höhe stehen und die Belichtung beider Aufnahmen identisch sein musste. Der große Aufwand machte fotografische Panoramen im 19. Jahrhundert zu Luxusprodukten, sie finden sich entsprechend selten in Firmenalben.[82] Umso sprechender ist die Existenz

81 Barbara Segelken: Der panoramatische Blick. Industriestandorte in der Rundumsicht 1840–2002, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Berlin) (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 348.

82 Assegond: La photographie du travail, S. 170–175. Das vielleicht bekannteste Panorama einer Fabrik ist ein Panorama der Krupp-Stahlwerke von 1867. Bossen: Eine gemeinsame Geschichte erschaffen, S. 45. Zu Panoramen siehe auch: John Stamper: Aerial Views and Panoramas. Photographing the Nineteenth-Century Universal Expositions, in: Micheline

eines Panoramas im analysierten Fallbeispiel. Die Auftraggeber gaben sich große Mühe, um ein möglichst beeindruckendes Geschenk für den Zaren zu schaffen, das sowohl auf der Ebene der visuellen Form – der Fotografie – als auch auf der inhaltlichen Ebene der Bilder – der Fabrik – ein modernes Unternehmen zeigte.

Die Fotografien geben außerdem Hinweise über den Status von Industriefotografien innerhalb der Profession russischer Fotografen. D'jagovčenko, der zu den führenden Fotografen zählte, ist bis heute hauptsächlich für Portraits bekannt.[83] Nichtsdestotrotz nahm er den Auftrag der Fabrik an, obwohl es sich um ein Motiv handelte, das nicht zum klassischen Kanon der Kunstfotografie zählte.[84] Die Anfertigung von Industriefotografien war nicht ehrenrührig. Insbesondere im vorliegenden Fall handelte es sich im Gegenteil um einen höchst attraktiven Auftrag, denn D'jagovčenko erhielt die Möglichkeit, sein Können vor dem Zaren und dessen Hofstaat zu präsentieren. Zu Herrschergeschenken gehörte auch die Tradition, diese auszustellen.[85] Auf diese Weise erhielt der Moskauer Fotograf mittels seiner Bilder Zutritt zum Petersburger Zarenpalast.[86]

Obwohl das Album so aufwendig ist, hinterließ es nur wenige Spuren, seine Provenienz liegt zu weiten Teilen im Dunkeln. Von seiner bewegten Geschichte zeugen die Risse im Samt sowie die entfernten Gewehre, Doppeladler und die fehlende Krone (Abb. 4). Nach der Übergabe in Tula dürfte das Zarenalbum zunächst Teil der Bibliothek des Winterpalasts geworden sein. Vermutlich verließ es diese Sammlung nach 1917, als die Bibliothek Teile ihrer Sammlung verkaufte, oder jemand stahl die Schatullen im Zuge der Revolution und der Wirren des Bürgerkriegs.[87] Der nächste verbürgte Hinweis auf ihren Aufenthaltsort ist ein Stempel im Deckel der Schatulle, der nachweist, dass das Album in die Sammlung der damaligen *Gosudarsvennaja biblioteka Sojuza SSR imeni V. I. Lenina* (Staatliche Bibliothek der Union der sozialistischen Sowjet Republiken mit Namen V. I. Lenin – heute die Russländische Staatsbibliothek

---

Nilsen (Hrsg.): Nineteenth-Century Photographs and Architecture. Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World, Farnham 2013, S. 93–103.

83 Keines der konsultierten Nachschlagewerke erwähnt die Fotografien des *Tul'skij oružejnyj zavod*. Beispielsweise: Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 93–100; Šipova: Moskovskie fotografy, S. 127–137.

84 Siehe Kapitel „Eine Beziehung entwickelt sich – Lichtbilder und neue Produktionsweisen", S. 81–101.

85 Bernhard Laum: Schenkende Wirtschaft. Nichtmarktmäßiger Güterverkehr und seine soziale Funktion, Frankfurt a. M. 1960, S. 272–273.

86 Leider lässt sich nicht nachvollziehen, ob dies konkrete Auswirkungen hatte, ob D'jagovčenko aufgrund des Tulaer Albums weitere Aufträge erhielt.

87 Die Informationen zur Überlieferungsgeschichte dieses Albums beruhen auf den Aussagen von Anna Nikolaevna Larina, Mitarbeiterin in der Fotoabteilung der RGB.

(RGB)) aufgenommen worden sei. Der Stempel vermerkt die Jahreszahlen 193 und eine Leerstelle. In der Mappe mit den Bildern für den Eigengebrauch der Fabrik findet sich ein anderer Stempel, der Hinweis *gosudarstvennyj knižnyj fond* (Staatliche Buchabteilung). Er dokumentiert den Wachstumsprozess der heutigen RGB. Diese übernahm in den Jahren nach der Oktoberrevolution die Bestände zahlreicher kleinerer Bibliotheken und Privatsammlungen. Regionale Kommissionen sandten Objekte aus ihren Beständen nach Moskau, in der Hoffnung, diese würden Teil der Bibliothek.[88] Während die Mappe sehr wahrscheinlich 1930 die RGB erreichte, deutet vieles darauf hin, dass die Schatulle bereits in den 1920er Jahren nach Moskau kam. Der Vermerk der Jahreszahl 193 ohne ein eingetragenes Jahr ist charakteristisch für Sammlungsobjekte, die bereits in der Bibliothek lagerten, ohne katalogisiert zu sein. Sie waren für alle Personen abgesehen von den Bibliothekaren unauffindbar – existierten scheinbar nicht.[89] Dieses Vorgehen diente dem Schutz des Albums.[90] Aufgrund der direkten Beziehung des Objekts zum Hause Romanov fürchteten Mitarbeiter der Bibliothek in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution, Album und Fotografien könnten zerstört werden. Fast zwanzig Jahre dauerte es, bis die Schatulle eine Inventarnummer zugewiesen bekam und offiziell Teil der fotografischen Sammlung der Leninbibliothek wurde.

Die Analyse des Albums gibt auf unterschiedlichen Ebenen Hinweise auf die Verwendung und Funktion von Fotografien und deren Bedeutungswandel. Die Abzüge in der Schatulle stammten von denselben Negativen wie diejenigen aus der Mappe der Waffenfabrik. Sie unterschieden sich nur durch die Chemikalien und Retuschen. Von der Bildebene ausgehend zeigten sie also denselben Raum der Fabrik. Den entscheidenden Unterschied machte die jeweilige Rahmung aus, die die Abzüge erhielten. Die Fotografien entwickelten sich erst in der kostbaren Schatulle und als Herrschergeschenk zum Produzenten symbolischen Kapitals für die Unternehmensleitung. Diese Funktion verhalf den Bildern zu einem Platz in der Bibliothek des Zaren. Was anfangs ein sicherer Aufenthaltsort gewesen war, wandelte sich nach der Oktoberrevolution zur Bedrohung für die Fotografien aus Tula: Zunächst hatte

88 V. G. Zimina u. a.: Istorija gosudarstvennoj ordena Lenina Biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina za 100 let. 1862–1962, Moskva 1962, S. 59, 61.

89 Peter Holquist beschreibt, dass die eigentliche Archivrevolution in den 1990er Jahren darin bestanden habe, dass Forscher Zugang zu Findbüchern erhalten hätten. Peter Holquist: A Tocquevillean „Archival Revolution". Archival Change in the Long Durée, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 51/2003, Heft 1, S. 77–83, S. 77–78.

90 Vergleichbare Schutzmechanismen beschreibt Julia Herzberg für bäuerliche autobiographische Texte: Herzberg: Gegenarchive, S. 76. Oder auch: Christa Ebert: Nachwort, in: Zinaida Hippius: Petersburger Tagebücher, 1914–1919, Berlin 2014, S. 472–473.

die Verbindung zu Alexander II. Türen geöffnet, unter den neuen Machthabern entpuppte sie sich als Gefahr. Es bedurfte vorausschauender Bibliothekare, um das Überleben der Aufnahmen zu sichern. Der Raum der Fabrik, den die Fotografien zeigten, verlor gegenüber der übermächtigen Figur des Zaren alle Bedeutung. Obwohl die Tulaer Waffenfabrik die Bolschewiki bereits seit Ende 1917 mit Rüstungsgütern versorgt hatte,[91] war die Gefahr zu groß, dass die Industriefotografien ideologisch motivierten Zerstörungen zum Opfer fielen. Erst über zehn Jahre später konnten sie offizieller Teil des Bibliothekbestands werden.[92]

5.3 Die Fabrik zwischen zwei Buchdeckeln

5.3.1 *Die Kamera nähert sich der Fabrik*

Was zeichnete Fabrikräume in Firmenalben aus? Für eine Antwort müssen zunächst einige Charakteristika des Mediums Fotoalbum festgehalten werden. Ein Betrachter kann lose Abzüge oder die ungebundenen Blätter des Zarenalbums in beliebiger Reihenfolge und Kombination ansehen und immer neue Beziehungen zwischen den Bildern herstellen. Im Gegensatz dazu bedeutet ein Album eine Festlegung.[93] Fotoalben bringen aufgrund ihrer Machart und der europäischen Gewohnheit, buchähnliche Publikationen von links nach rechts durchzulesen, die Bilder automatisch in eine Reihenfolge. Die meisten repräsentativen russischen Firmenalben nutzen diese Eigenschaft, um mittels gezielter Anordnung der Fotografien ein visuelles Narrativ zu konstruieren. Sie spiegeln den Weg, wie sich Besucher in der Realität der Fabrik näherten – die Fotografien führen den Betrachter von außen an das Unternehmen heran.[94] Eine

91 Fedotovyj, A. I.; Chochlovaja, G. A.: Arsenal sovetskoj vlasti, in: L. A Grušin u. a. (Hrsg.): Istorija Tul'skogo orzužejnogo zavoda, 1712–1972, Moskva 1973, S. 130–165, S. 134–138.

92 Allerdings sind bis heute beide Alben nicht unmittelbar über den elektronischen Katalog der RGB zu finden. Zu diesem Zweck müssen die Spezialkataloge der einzelnen Sammlungsbereiche konsultiert werden.

93 Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 7.

94 Wie verbreitet die Möglichkeit eines Fabrikbesuchs im Zarenreich war, ist unklar. Auf dem Einband eines Albums der Schokoladenfabrik *Abrikosovy* ist vermerkt, dass das Unternehmen donnerstags für zwei Stunden für die Öffentlichkeit geöffnet sei. o. A.: Vidy fabrik i magazinov Tovariščestva A. I. Abrikosova synovej. Auch Louise McReynolds schildert, dass russische Reisende 1904 eine Süßwarenfabrik in Moskau besuchten. Möglicherweise handelt es sich um dasselbe Unternehmen. Louise McReynolds: The Prerevolutionary Russian Tourist. Commercialization in the Nineteenth Century, in: Anne Gorsuch; Diane Koenker (Hrsg.): Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism, Ithaca 2006, S. 17–42, S. 28. Es gibt jedoch nur wenige Hinweise

Darstellung, die dem Betrachter einen Gesamteindruck über das Fabrikgelände gibt, ist der fotografischen Annäherung vorgeschaltet. Gerne griffen die Herausgeber auf Grafiken oder Gemälde zurück. Die Darstellungen zeigen als Auftakt eine Gesamtansicht des Betriebsareals aus der Vogelperspektive wie im Album der Nikolaer Werft aus St. Petersburg oder der Krasnosel'sker Papierfabrik.[95] Die Autoren der Alben der Russisch-Amerikanischen Gummifabrik sowie des Betriebs für Mechanik und Bergbau übernahmen diese Grundidee, wählten jedoch beide für den Anfang eine Fotografie, die eine Totale des Areals zeigte.[96] Im Album der Schokoladenfabrik Abrikosovyj nahm der Fotograf den Blick auf das Betriebsgelände und die dortigen Gebäude aus unterschiedlichen Himmelrichtungen auf.[97]

Grundrisse ermöglichten dem Betrachter ebenfalls, sich ein Bild von der Anlage zu machen.[98] Das älteste Album des Untersuchungskorpus aus dem Jahr 1866 zeigt auf der letzten Seite einen besonders detaillierten Plan der Fabrik (Abb. 6).

---

darauf, dass gewöhnliche Menschen Fabriken besuchen konnten. Im Baedeker wird für die Waffenfabrik in Tula darauf hingewiesen, dass Interessierte einen Besuch im Voraus beim Kriegsministerium beantragen müssten. Dies deutet darauf hin, dass Fabriken für die Mehrheit der Bevölkerung nicht zugänglich waren. Karl Baedeker: Russland. Handbuch für Reisende, Leipzig 1897, S. 358. Zu Fabriktourismus in Deutschland: Daniela Fleiß: Industrietourismus. Entdeckung und Konstruktion der Fabrik als touristischer Raum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Karlheinz Wöhler; Andreas Pott; Vera Denzer (Hrsg.): Tourismusräume. Zur soziokulturellen Konstruktion eines globalen Phänomens, Bielefeld 2010, S. 207–224; Daniela Mysliwietz-Fleiß: Die Fabrik als touristische Attraktion. Entdeckung eines neuen Erlebnisraums im Übergang zur Moderne, Köln u. a. 2020. Zu Frankreich: Assegond: La photographie du travail, S. 252. Zu Großbritannien: Darlay: Factory, S. 168.

95 RNB OĖ: Ė((AlTch100)/(2–1)): o. A.: Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej. Ateliers et chantiers de Nikolaïeff, Sankt-Peterburg 1911, S. 1; o. A.: Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina, S. 55.

96 Beispielsweise: o. A.: Russisch-Americanische Compagnie für Gummiwaaren-Fabrication. Gegründet 1860, St. Petersburg 1905, S. 3; o. A.: Russkoe obščestvo mechaničeskich i gornych zavodov v S. Peterburge, S. 1. Es hing auch von den städtebaulichen Gegebenheiten ab, ob ein Fotograf entsprechende Aufnahmen anfertigen konnte. Im Falle von Kirchen ergab sich beispielsweise häufig die Situation, dass ein Fotograf ein Gebäude nicht als Ganzes fotografieren konnten, weil die Umgebung so eng bebaut war, dass er seine Kamera nicht weit genug entfernt vom Bauwerk aufstellen konnte. Rolf Sachsse: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der fotografischen Sammlung des Museums Folkwang, Berlin 1988, S. 10–11.

97 o. A.: Vidy fabrik i magazinov Tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, S. 1–4; o. A.: Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom), S. 1–4; MIZ: o. A.: Vidy Ižorskago zavoda (malen'kij al'bom), o. O. o. J., S. 1–4.

98 Beispielsweise: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712, S. 1–2.

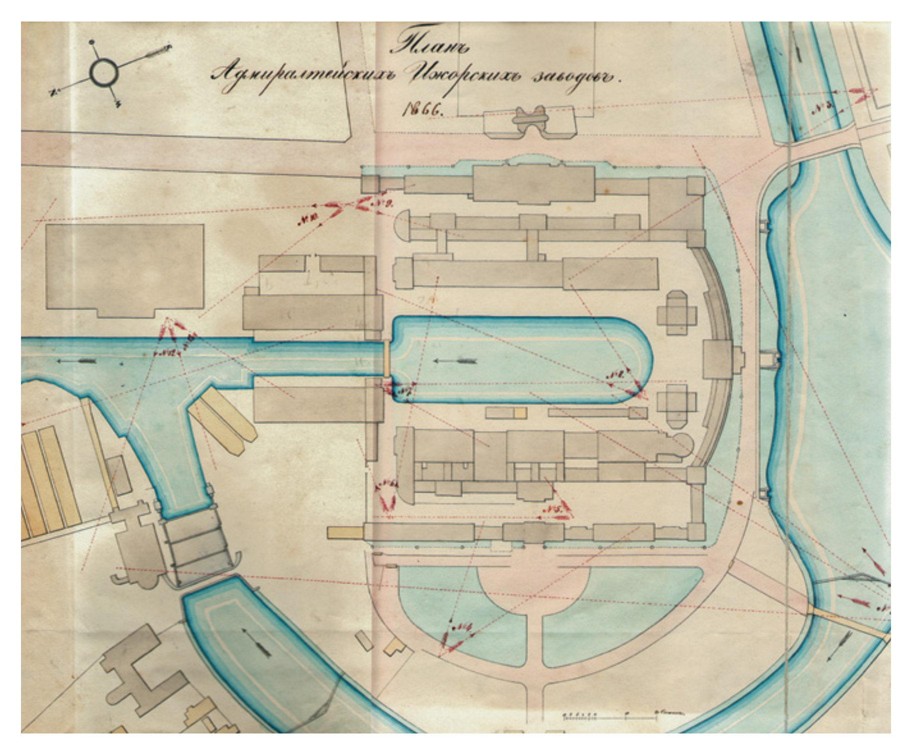


Abb. 6 o. A.: Plan der Ižorsker Admiralitätsbetriebe, 1866 (Plan Admiralitejskich Ižorskich Zavodov, 1866), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom)), o. O. 1866, S. 14. MIZ

Dieser verzeichnet neben den Umrissen der Fabrikgebäude in roter Farbe Pfeile und Nummern. Die Zahlen verwiesen auf die entsprechend nummerierten fotografischen Aufnahmen, die Pfeile markierten den genauen Standpunkt und Blickwinkel, den Fotograf und Kamera eingenommen hatten. Vergleichbare präzise Angaben waren sonst in der Archäologie üblich, wo detaillierte Dokumentationen des Terrains und der Fundstücke unerlässlich waren.[99] Der Grundriss legt nahe, dass dieses Album in den *Admiralitejskie Ižorskie zavody* (Ižorsker Admiralitätsbetrieben)[100] einerseits der internen Dokumentation des Baubestands diente. Andererseits war das Album als repräsentatives

99 F. Ducane Godman; Osbert Salvin (Hrsg.): Biologia Centrali-Americana or Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America, Bd. 4, London 1896–1899, S. 1. Herzlichen Dank für diesen Hinweis an Duncan Shields.

100 Die *Admiralitejskie Ižorskie zavody* entstanden auf ein Dekret Peters I. von 1719 hin. Zunächst handelte es sich um eine Werft und einen holzverarbeitenden Betrieb. In den 1760er und 1770er Jahren begann das Unternehmen mit der Metallverarbeitung.

Präsentationsmedium gedacht, was die aufwendige Ausgestaltung des Fotoalbums demonstriert.

Im Anschluss an Überblicksaufnahmen präsentierten Firmenalben Bilder des Fabrikgeländes. Wie viele Aufnahmen jeweils unter freiem Himmel oder im Inneren der Fabrik entstanden, variiert in unterschiedlichen Alben stark. Fotografien vom Firmengelände zeigten mehrheitlich Orte, aus denen die breite Öffentlichkeit ausgeschlossen war.[101] Fabrikanten gaben mit einem Album die visuelle Konstruktion eines tragbaren Raums in Auftrag, der den Eindruck erweckte, reale Grenzen aufzuheben und ein scheinbar objektives Bild eines Unternehmens zu zeichnen. Die Betrachter konnten die Abbildungen nicht an der Realität überprüfen, so dass die Fabrikanten den Fabrikraum entsprechend ihren Vorstellungen inszenieren konnten.

Die Fotografen platzierten ihre Kamera üblicherweise auf Augenhöhe, vermieden extreme Unter- und Draufsichten, um die angebliche Objektivität zu unterstreichen.[102] Der Betrachter erkannte das abgebildete Objekt, als schaue er durch einen Guckkasten, und konnte darüber vergessen, dass er nicht selbst vor Ort war. Extreme Perspektiven hätten die Inszenierung und künstliche Herstellung einer Fotografie offengelegt. Wenn Lichtbildner große Fabrikgebäude entsprechend ablichten wollten, mussten sie darum einen großen Abstand zu ihrem Objekt halten, wie es Abbildung 7 zeigt.

Hier sah sich der Fotograf einer sehr hohen Fassade gegenüber. Hätte er diese von einem ebenerdigen Standpunkt aus aufgenommen, wäre er gezwungen gewesen, das Objektiv nach oben zu kippen. Dadurch wäre das Problem stürzender Linien aufgetreten, die dem Betrachter das Gefühl vermittelt hätten, das Gebäude kippe nach hinten weg.[103] Um diesem Phänomen vorzubeugen, wählte der Lichtbildner für seiner Kamera einen Standpunkt im zweiten oder dritten Stockwerk eines gegenüberliegenden Gebäudes und positionierte seine Kamera weitgehend waagrecht. Dadurch entstand der

101 Zu diesem Phänomen auch: Nigel Raab: Die Feuerwehr und der Fotograf. Zur Visualisierung von ‚Gesellschaft' im späten Zarenreich, in: Walter Sperling (Hrsg.): Jenseits der Zarenmacht. Dimensionen des Politischen im Russischen Reich 1800–1917, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 345–371, S. 361.

102 Kress und van Leeuwen betonen, dass starke Untersicht oder Vogelperspektive zur Folge hat, dass sich der Betrachter in einer mächtigeren oder untergeordneten Position gegenüber dem Fotografierten fühlt und sich dies in unterschiedlichen positiven oder negativen Emotionen niederschlägt. Gunter Kress; Theo van Leeuwen: Reading Images. The Grammar of Visual Design, New York ²2006, S. 140.

103 Zu diesem optischen Phänomen siehe: Hans-Martin Brandt: Photographie und Photographisches Praktikum, Braunschweig ⁴1959, S. 110; Matthias Uhlig: Manual der Filmkameratechnik, Waschow 2007, S. 69–70.

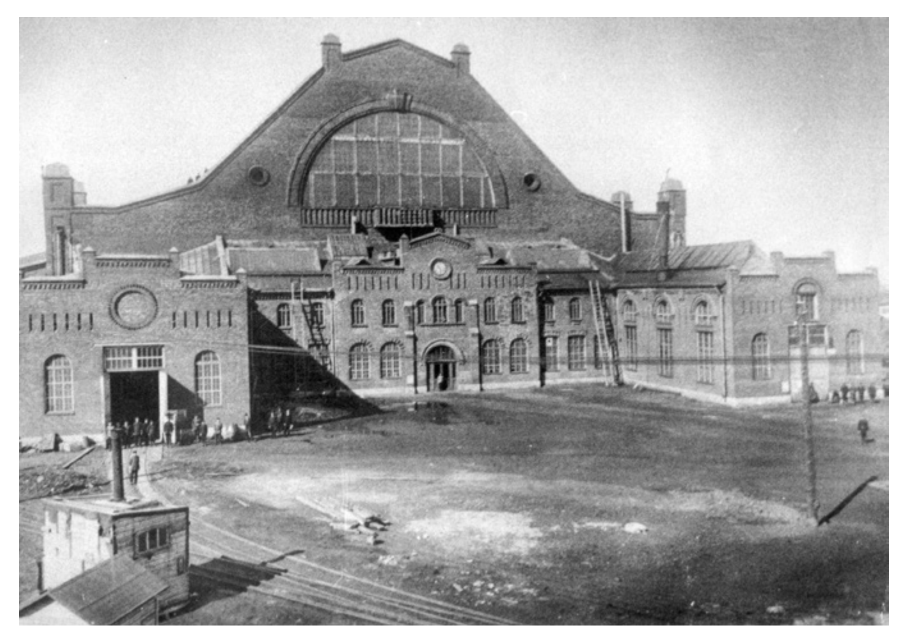


Abb. 7 o. A.: Außenansicht der Turmwerkstatt (Naružnyj vid bašennoj masterskoi), in: Obščestvo Putilovskij zavod (Hrsg.): Zur Erinnerung an den Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit in den Putilovwerken und der Werft, am 31. März 1915 (V pamjat' poseščenija ego Imperatorskim veličestvom Putilovskago zavoda i verfi, 31 Marta 1915 goda), Petrograd 1915, S. 13. RGB Inz MK XII–1309; auch in: MKZ Bašennaja masterskaja 1913g, unnummerierte Einzelaufnahme

Eindruck einer scheinbar neutralen Perspektive, die die Beteiligung eines Fotografen an der Bildherstellung fast vergessen ließ.

Die Darstellung der Architektur hatte einen besonderen Stellenwert, denn die Fabrikgebäude waren Markenzeichen und Ikonen der Unternehmen und gehörten darum zu den verbreitetsten Motiven der Industriefotografie.[104] Diese Repräsentationsarchitektur sorgte für eine hohe Sichtbarkeit der Unternehmen im urbanen Raum. Ihre Baustiele verbanden Elemente von Modernität und Tradition und waren für den Betrachter besondere eingängig.[105] In der Frühzeit der Industrialisierung orientierten sich die Architekten mit ihren Entwürfen für Fabrikgebäude am klassischen Stil von herrschaftlichen

104 Diese Beobachtung gilt auch für Westeuropa. Sylvia Bärtschi-Baumann: Industriefotografie damals, in: IN.KU, Nr. 16, Dezember 1995, S. 1–4, S. 2.

105 Darlay: Factory, S. 157.



Abb. 8 o. A.: Hauptwache, Kontor, Schule (Gauptvacha, Kontora, Škola), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom)), o. O. 1866, S. 4. MIZ

Residenzen oder repräsentativen Bauten staatlicher Institutionen. Ein Beispiel ist das Kontor der Ižorsker Betriebe (Abb. 8), aus dem frühen 19. Jahrhundert.[106]

Dieser Baustil war den Zeitgenossen vertraut, das Gebäude hätte problemlos eine Verwaltung beherbergen können. Die äußere Form schwächte im Betrachter die Angst vor der neuen Institution der Fabrik und der ungewohnten Erscheinung der Maschine ab.[107] Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wählten Architekten und Unternehmer im Zarenreich vermehrt den, wie Margarita Štiglic ihn nennt, „Kirpičnyj Stil“ (Ziegel Stil) für Neubauten ihrer Betriebe.[108] Vorteil dieser Bauweise war, dass sie kostengünstiger als Steinbauten war und sich in Verbindung mit den Baustoffen Stahl und Glas architektonische Räume

106 o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody. Kratkij istoričeskij očerk. Jubilejnoe izdanie, Sankt-Peterburg 1903, S. 39.

107 Darlay: Factory, S. 16, 21.

108 Margarita Štiglic: Promyšlennaja architektura Peterburga, Sankt-Peterburg 1995, S. 71.

neuer Dimensionen realisieren ließen.[109] Sie ermöglichten neue dekorative Elemente wie große Fenster und geometrische Formen.[110] Abbildung 7 zeigt die Aufnahme einer Werkshalle des *Putilovskij zavod* (Putilovskij Betrieb – Putilovwerke),[111] deren Fassade eines der charakteristischen Beispiele für diesen Baustil aus der russischen Hauptstadt war. Indem die Unternehmer entsprechende Bauprojekte umsetzten und fotografisch dokumentieren ließen, demonstrierten sie ihre eigene Aufgeschlossenheit gegenüber fortschrittlichen bautechnischen Entwicklungen. Unter den Bauherren im Zarenreich waren es besonders Industrielle, die das nötige Kapital besaßen, um entsprechende Neubauten zu finanzieren. Dies ist unter anderem ein Grund dafür, dass zahlreiche bauliche Neuerungen im Zarenreich erstmals in der Industriearchitektur zum Einsatz kamen.[112] Die Entwicklung der Fabrikfotografie kann als Spiegel für die erfolgreiche Entwicklung der russischen Industrie im Allgemeinen betrachtet werden. Die Unternehmen benötigten dank ihres Wachstums Gebäude mit veränderten Ausmaßen für neue Maschinen und Produktionsanlagen.[113]

Die Außenaufnahmen der Fotoalben präsentierten neben Gebäuden vornehmlich saubere und aufgeräumte Fabrikareale. Abbildung 9 zeigt eine breite, leere Straße zwischen mehreren Fabrikbauten. Die Inszenierung wirkt durch die großzügige Raumgestaltung ruhig – trotz der vereinzelten Menschen scheint die Aktivität in das Innere der Werkstätten verbannt. Auf anderen

---

109 Diese neuen Bauformen schlugen sich auch in der Architektur der Industrie- und Weltausstellungen nieder. Hier verzichteten die Architekten sogar vielfach auf Backsteine als Baumaterial und beschränkten sich auf Glas und Stahl, um die neuen architektonischen Möglichkeiten zu demonstrieren; ein sehr beliebtes Motiv bei Fotografen. Stamper: Aerial Views and Panoramas, S. 95.

110 Schlögel betont, dass die technische Revolution der Baumittel den Gegensatz zu traditionellen Bauformen noch verschärfte. Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 48.

111 1801 gegründet war der *Putilovskij zavod* (Putilovwerk) Anfang des 20. Jahrhunderts einer der größten metallverarbeitenden Betriebe Russlands, der unter anderem Schienen, Waggons und Dampfschiffe herstellte. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Unternehmen aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten mehrfach verstaatlicht.

112 Štiglic: Promyšlennaja architektura Peterburga v sfere „industrial'noj archeologii", S. 78; Sergej Terëchin: Industriearchitektur an der Wolga von der Mitte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Dittmar Dahlmann; Carmen Scheide (Hrsg.): „… das einzige Land in Europa, das eine große Zukunft vor sich hat." Deutsche Unternehmen und Unternehmer im Russischen Reich im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Göttingen 1998, S. 487–498, S. 494–496. Auch beim Bau von Warenlagern vertrauten Unternehmer im Zarenreich auf Neuentwicklungen, beispielsweise den Baustoff Stahlbeton für Deckenpfeiler und Betondecken. Monika Dommann: Warenräume und Raumökonomie. Kulturtechniken des Lagerns, in: Tumult. Vierteljahrsheft für Konsensstärkung, Jg. 38/2012, Heft 1, S. 50–62, S. 55.

113 Anfang des 20. Jahrhunderts hatten sich Fabriken zu extrem funktionalistischen Gebäuden entwickelt, die bestmöglich an die internen industriellen Abläufe angepasst waren. Darlay: Factory, S. 116.

Fotografien integrierten Lichtbildner gelagerte Waren oder Rohmaterialien möglichst vorteilhaft in den Bildaufbau (Abb. 10).

Bei diesem Beispiel untermauern die geometrischen Strukturen der Werkstücke den Eindruck der Fabrik als klar strukturierten Ort. Geometrie stand im vorrevolutionären Russland für Rationalität und die Beherrschung der Natur durch den Menschen.[114] Diese Assoziationen passten gut zum Selbstverständnis der Industriellen. Darüber hinaus präsentiert die Inszenierung auf Abbildung 10 das wirtschaftliche Potential des Unternehmens, indem sie die große Anzahl an Produktionsstücken vorführte.

Eine geometrische Inszenierung war jedoch nicht immer möglich, wie eine Fotografie des Elektrizitätswerks des Kolomnaer Maschinenbaubetriebs (Abb. 11) demonstriert. Speziell bei den im Vorder- und Mittelgrund aufgeschichteten Langhölzern, Werkstücken und Kisten scheint eine gewisse Unordnung zu herrschen. Diesen Eindruck hinterlassen zahlreiche Elemente, die aus den dominierenden Fluchtlinien ausscheren und nicht auf den Fluchtpunkt ausgerichtet sind. Der Fluchtpunkt liegt in etwa auf der Höhe des Horizonts in Verlängerung der im Hintergrund zwischen den Fabrikbauten verschwindenden Schienen. Es hätte einen riesigen Aufwand bedeutet, jedes einzelne Objekt entsprechend auszurichten. Dennoch wirkt die Aufnahme nicht zu unruhig, wofür der Bildaufbau verantwortlich ist. Das Zentrum der Fotografie dominiert die Dreieckskomposition des Lagerplatzes, die ebenfalls auf den Fluchtpunkt ausgerichtet ist. Sie wirkt harmonisierend und ruhig und gleicht die vielfältige Struktur und Hell-Dunkel-Unterschiede im Mittelpunkt aus.[115] Je nach lokalen Gegebenheiten passten die Lichtbildner ihre Inszenierung an und achteten immer darauf, dass Fabrik und Gelände keinen chaotischen Eindruck erweckten.[116]

Eisenbahnschienen rahmen den Lagerplatz an zwei Seiten ein und verweisen auf die gute Verkehrsanbindung des Unternehmens. Gleichzeitig führen diese Linien den Blick des Betrachters ins Bild hinein.[117] Während auf Abbildung 11 die Fabrikgebäude in relativ dunklen Grautönen gezeichnet sind, erscheint der Hintergrund in hellgrau. Es gibt nur wenige Strukturen, die über den Horizont

114 Gestwa: Primat der Umgestaltung und Pathos des Bewahrens, S. 1073, 1090–1091.

115 o. A.: Komposition: in: Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 831–833, S. 832. Zur Bedeutung von Dreiecken als Grundlage für Proportionssysteme: Richard Teufel: Dreieck, in: Ernst Gall; L. H. Heydenreich (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1958, S. 403–414, S. 408.

116 Eine Ausnahme dieser Regel wurde nur in Alben gemacht, die für den internen Gebrauch entstanden und keine repräsentative Funktion erfüllten. Beispielsweise: Privatsammlung Lessing: A. I. Lessing: Novoe zdanie parovozo-mechaničeskoj masterskoj.

117 Es handelt sich hierbei um eine klassische Technik aus der Malerei. Metje: Harmonische Einheit und Spuren des Wandels, S. 52.

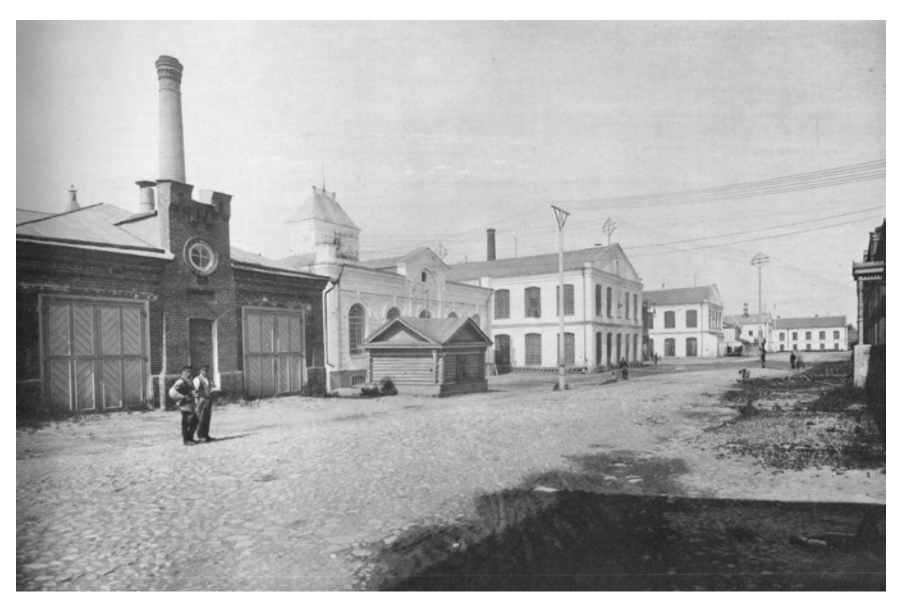


Abb. 9 o. A.: Gesamtansicht der Kattunfabrik (Obščij vid sitcevoj fabriki), in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 12. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1))

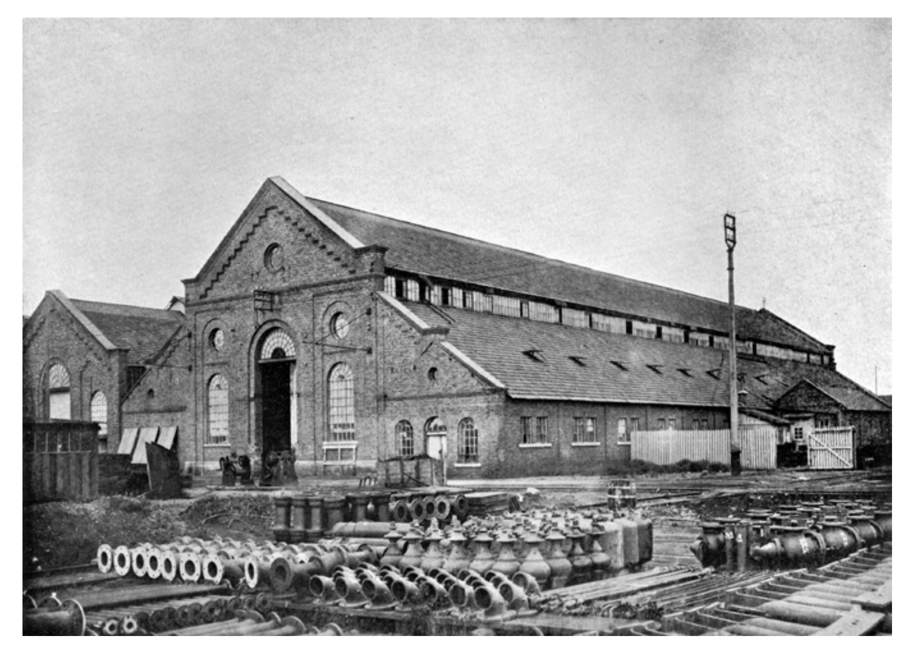


Abb. 10 o. A.: Metallgießerei (Litejnaja masterskaja/Fonderies), in: o. A.: Gesellschaft der Nikolaevsker Betriebe und Werften (Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej), Sankt-Peterburg 1911, S. 107. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–1))

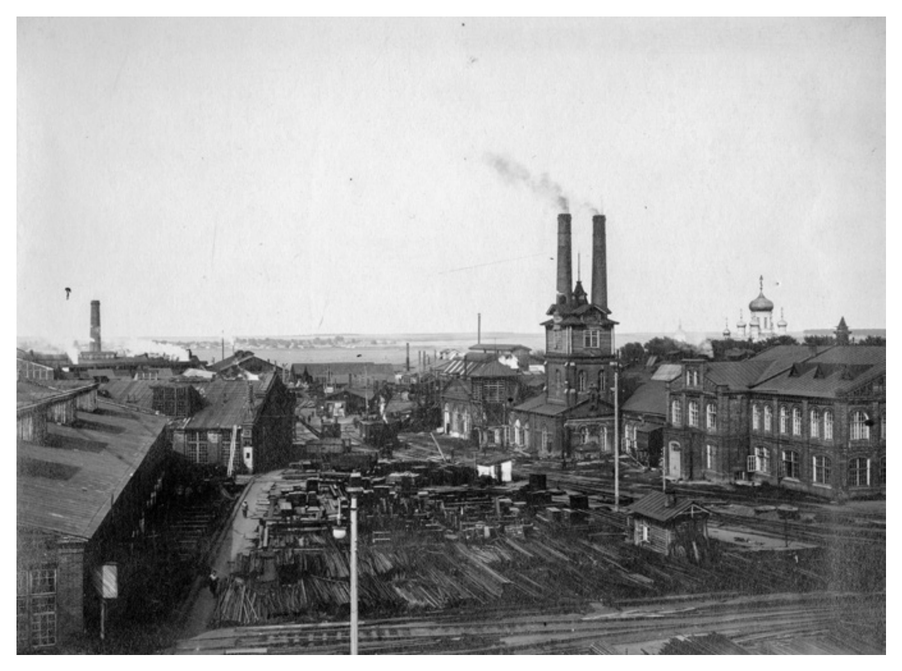


Abb. 11 o. A.: Blick auf das Elektrizitätswerk (Vid na ėlektričeskuju stanciju), in: o. A.: Kolomnaer Maschinenfabrik (Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod), o. O. 1916, S. 1. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–2))

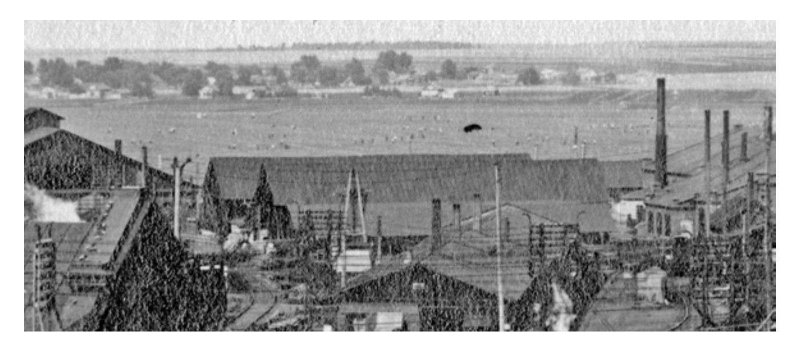


Abb. 11a

in den fast weißen Himmel hineinragen: Kuppeln einer orthodoxen Kirche und Schornsteine. Es dominieren der Turm des Elektrizitätswerks und die Schornsteine aufgrund ihrer dunklen Zeichnung – die neuen Gebäude haben die Alten in ihrer herausragenden Funktion abgelöst.[118]

Abbildung 11 eröffnet eine weitere Gegenüberstellung, die erst auffällt, wenn man die entsprechende Bildpartie vergrößert. Erscheint die Fläche hinter der Fabrik auf den ersten Blick leer, macht die Vergrößerung schemenhaft Menschen bei der Feldarbeit sichtbar. Die Aufnahme wirft die Frage nach dem Verhältnis von Fabrikfotografien und der sie umgebenden Natur auf. Russische Industriefotografien zeigten so gut wie keine romantischen Darstellungen von Industrieanlagen umgeben von Wasser und Bäumen, wie es auf Stichen und Lithographien üblich war (Abb. 2).[119] Zwar ist Wasser häufig auf Ansichten zu sehen, die Lichtbildner setzten es aber nicht ein, um romantische Landschaftsaufnahmen aufzunehmen. Sie zeigten stattdessen nüchterne Industrieanlagen, die für den Produktionsprozess Wasser benötigten oder sich aus Betrieben mit wassergetriebenen Maschinen entwickelt hatten.[120] Anders als bei den romantischen Ansichten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fungierte das Wasser auf Fotografien als abgrenzendes Element zwischen der Umgebung und dem Fabrikgelände (Abb. 42–44, 67).[121] Die ruhige und einheitlich gefärbte Wasserfläche nutzten die Fotografen als Gegensatz, um die kontrastreiche Struktur der Fabriksilhouette besonders eindrücklich zu inszenieren.[122] Zumeist waren die Gebäude klein zwischen Vordergrund und Himmel zu sehen. Die Unternehmer legten besonderen Wert auf diese Gesamtansichten. War kein Wasser vorhanden, dominieren auf den Aufnahmen im

118 Zum Verhältnis von Religion und Fabriken siehe: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240.

119 Siehe: Kapitel „Visuelle Vorgänger – Fabriken in der Malerei", S. 61–79. Allgemein emanzipierte sich die Landschaftsfotografie relativ früh von der Landschaftsmalerei, und die Auftraggeber stellten funktionale Ansprüche an die Bilder. Iris Metje; Stefan Schweizer: Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie, in Fotogeschichte, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 3. Dennoch sind häufig die Wurzeln der Landschaftsfotografie in den Abbildungen von Fabrikanalagen gut zu erkennen. Metje: Harmonische Einheit und Spuren des Wandels, S. 50. Eine Ausnahme und damit eine sehr romantische Darstellung zeigt: o. A.: Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina, S. 58.

120 Hans-Walter Herrmann: Die Verstetigung der Kraft. Von der Werkstatt zur Fabrik, in: Richard van Dülmen (Hrsg.): Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840–1914, München 1989, S. 71–82, S. 80–81.

121 Auch beispielsweise: o. A.: Al'bom manufaktury Al'berta Gjubner, S. 33–34, 36–37; Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712, S. 3.

122 Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki, S. 5.

Vordergrund brach liegende Flächen (Abb. 5) – ebenfalls ein leerer Raum, der die Aufmerksamkeit des Betrachter auf die Fabrikgebäude lenkt.[123] Die Fotografen entfernten den leeren Raum auf den Abzügen nicht, weil die Betrachter sich so eine Vorstellung von der Dimension der Anlage machen konnten. Die Unternehmer legten offensichtlich keinen Wert auf romantische Abbildungen ihrer Fabriken. Stattdessen spiegeln die von ihnen bevorzugten Aufnahmen einen nüchternen Raum, in dem die Industriegebäude dominieren und ganz die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen.

In einigen Fabrikalben sind die Außenaufnahmen menschenleer, in anderen nutzten Fotografen gezielt Personen als Teil der Inszenierung, weil Staffagefiguren die Wirkung eines Bildes grundlegend verändern. Zwei Alben der Ižorsker Betriebe demonstrieren dieses Phänomen besonders gut. Das erste großformatige und aufwendig gearbeitete Exemplar stammt aus dem Jahr 1866. Es zeigt 13 Außenaufnahmen sowie den detaillierten Grundriss mit der Bezeichnung der genauen Position des Fotografen. Das zweite Album ist schlichter, die Abzüge sind kleiner und die Inszenierung weniger elaboriert. Diese Fotografien waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, vermutlich diente das Album der internen Dokumentation. Die kleinere Ausgabe entstand nach 1866[124] und präsentiert 15 Fotografien, von denen 13 dieselben Motive wie im großen Album sind, teilweise mit leicht abweichender Perspektive und Ausleuchtung. Diese außergewöhnliche Quellenlage ermöglicht einen direkten Vergleich der Wirkung der unterschiedlichen Inszenierungen.

Bei der Gegenüberstellung der Aufnahmen von Schlosserei und Maschinenwerkstatt fällt zunächst auf, dass die Kontraste in Abbildung 13 deutlich höher sind. Weiter ist der Horizont in Abbildung 12 leicht schräg, wodurch die Szene nach links abzurutschen scheint – ein Zeichen, dass der Fotograf weniger Sorgfalt aufwandte. Den entscheidenden Unterschied stellen die im Zentrum platzierten Menschen dar (Abb. 13): Ein Mann sitzt auf dem Kutschbock eines Fuhrwerks, ein anderer schiebt einen Handwagen, zehn weitere Personen stehen allein oder in Kleingruppen auf der Straße und Brücke. Obwohl sie nur relativ klein im Hintergrund zu sehen sind, beleben sie die Atmosphäre der

---

123 o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin, S. 10. Allerdings ergeben sich auch hier Bezüge zwischen Industrie und Landwirtschaft, indem beispielsweise im Vordergrund Wiesen mit Heuhaufen zu sehen sind. o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin, S. 8.

124 Dies legt die bauliche Umgestaltung eines Gebäudes nahe, das 1866 noch einen Erker hatte (o. A.: Admiralitejskij Ižorskij zavod (bol'šoj al'bom), S. 12), der im kleineren Album jedoch fehlt. o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody (malen'kij al'bom), S. 15. Die Aufnahmen müssen jedoch noch im 19. Jahrhundert entstanden sein, bevor weitere Baumaßnahmen vorgenommen worden. L. D. Burim; G. A. Efimova: Ižorskie zavody. Kolpino. Istoričeskie očerki, Sankt-Peterburg 2002, S. 37.



Abb. 12 o. A.: Magazin, Schlosserei, große Maschinen- und Walzstahlwerkstatt (Magazin, slesarnaja, bol'šaja mašinnaja, železoprokatnaja), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (kleines Album) (Vidy Ižorskago zavoda (malen'kij al'bom)), o. O. o. J., S. 6. MIZ



Abb. 13 o. A.: Magazin, Schlosserei, große Maschinen- und Walzstahlwerkstatt (Magazin, slesarnaja, bol'šaja mašinnaja, magaziny železoprokatnaja), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom)), o. O. 1866, S. 6. MIZ

Aufnahme maßgeblich. Dabei zeigen beide Fotografien einen eingefrorenen Moment und geben keine Bewegung wieder. Für die Wahrnehmung ist ausschlaggebend, dass der Betrachter seine eigene Körpererfahrung imaginär auf die des fotografischen Gegenübers überträgt, somit leichter einen Zugang zur Darstellung findet.[125] Die Auftraggeber des Albums verstanden Menschen als essentiellen Bestandteil einer guten Fotografie, sie nahmen sogar in Kauf, Personen zu zeigen, die aufgrund der langen Belichtungszeit nur unscharf auf den Bildern zu erkennen waren. So zeigt die Fotografie, die den visuellen Rundgang durch die Fabrik eröffnete, eine nur schemenhaft zu erkennende Person auf der Brücke vor dem Kontor.

Der von den Ižorsker Betrieben beauftragte Lichtbildner integrierte Menschen in die Komposition der Fotografien und setzte damit auf ein Stilmittel, das in den 1860er Jahren auch in Westeuropa verbreitet war.[126] Ein Jahr später gab Alfred Krupp in Essen ein Panorama seiner Fabrik in Auftrag, bei dem er für eine möglichst authentische Wirkung ebenfalls Menschen als Teil der Inszenierung abbilden ließ. Zu diesem Anlass erschienen an einem arbeitsfreien Sonntag (damit kein Rauch die Aufnahmen vernebelte) 500 Arbeiter auf dem Werksgelände. Sie imitierten alltägliche Tätigkeiten, um den Eindruck von Produktivität zu erwecken.[127]

Auch das zweite Vergleichspaar aus den Alben der Ižorsker Betriebe (Abb. 14 und Abb. 15) unterstreicht das Potential menschlicher Staffagefiguren. Der Fotograf setzte in Abbildung 14 fünf Männer bei der Inszenierung ein, die eine zusätzliche Struktur für den Bildaufbau erzeugen und gleichzeitig als ‚Türöffner' für den Betrachter fungieren: Indem die Abgebildeten direkt in die Kamera blickten, kreuzen sich vermeintlich die Blicke der Fotografierten mit dem des Betrachters.[128] Die Fotografie stellt dadurch eine Begegnung zwischen Rezipient und fotografiertem Objekt her und weckt das Interesse des

125 Karin Harasser: Body Politics. Prothetische Körper als Metaphern des Sozialen, in: Marlen Bidwell-Steiner; Veronika Zangl (Hrsg.): Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern. Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment, Innsbruck 2009, S. 201–220, S. 202. Dieses Phänomen kannten bereits die Zeitgenossen. Ludwig Gustav Kleffel: Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen, Leipzig 1868, S. 229.

126 Für Frankreich beispielsweise: Assegond: La photographie du travail, S. 39.

127 von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 41.

128 Hierbei handelt es sich um einen bekannten Topos in der Kunstgeschichte. Hierzu: Hans Belting: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage, in: ders. (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 48–75, S. 66–70.



Abb. 14 o. A.: Modellabteilung, Feuerwehr Instrumente (Model’naja, požarnye instrumenty), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol’šoj al’bom)), o. O. 1866, S. 5. MIZ



Abb. 15 o. A.: Modellabteilung, Feuerwehr Instrumente (Model’naja, požarnye instrumenty), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (kleines Album) (Vidy Ižorskago zavoda (malen’kij al’bom)), o. O. o. J., S. 5. MIZ

Betrachters.[129] Der Raum, den Abbildung 15 zeigt und in dem keine Personen zu sehen sind, wirkt dagegen deutlich distanzierter. Der Fotograf übertrug auf Abbildung 14 Konzepte und Inszenierungsstrategien, die besonders in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts verbreitet gewesen waren und die er vermutlich aus der Landschaftsfotografie kannte, auf Industriefotografien – er gab industriellen Räumen ein menschliches Antlitz.[130]

5.3.2 *Industrielle Paläste – Der Blick in die Werkstätten*

Nach einem Überblick und einem Rundgang über das Fabrikgelände öffnen die Fotoalben für die Betrachter die Türen der Werkstätten. Die Zahl der Innenaufnahmen war bis auf die frühen Alben der Ižorsker Betriebe immer größer als die der Außenaufnahmen. Fotografien der Fabrikgebäude demonstrieren die Größe eines Unternehmens, die Innenansichten aus den Werkstätten bieten aber eine größere Bandbreite an Motiven. Viele Industriebauten glichen sich stark, so dass gerade Fotografien von speziellen Produktionsabläufen und Maschinen die Besonderheiten einer Fabrik herauszustellen vermochten.

Die ältesten Innenaufnahmen des Quellenkorpus stammen aus dem bereits besprochenen Album der Tulaer Waffenfabrik von 1873. Fotografen hatten in den 1860er und 1870er Jahren häufig noch große Probleme, qualitativ hochwertige Außenaufnahmen von Fabriken zu machen,[131] entsprechend schwieriger war es, gute Innenansichten aufzunehmen. Schlechte Lichtverhältnisse und lange Belichtungszeiten waren der Grund, warum frühe Innenaufnahmen keine Menschen zeigen. Dies änderte sich im Zarenreich in den 1880er Jahren, und Fotografen inszenierten Fabriken zunehmend als mechanisierte sowie belebte Räume.[132] Innenaufnahmen waren jedoch bis in

---

129 Diese Beobachtung formulierten Fotografen bereits in den 1850er Jahren. Es ging in diesem Kontext um die Frage, ob Landschaftsfotografien, auf denen Menschen zu sehen waren, aufgrund ihrer veränderten Atmosphäre noch Teil der Kunstfotografie seien oder nicht. Estelle Jussim; Elizabeth Lindquist-Cock: Landscape as Photograph, New Haven, London 1985, S. 31.

130 Karin Walter: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion, Würzburg 1995, S. 173. Menschenaufnahmen werden in folgendem Album vergleichbar eingesetzt: NBGĖ ORK: 161651: o. A.: Avgustejšej pokrovitel'nice popečitel'stva trudovoj pomošči ej imperatorskomu veličestvu Gosudaryne Imperatrice Aleksandre Fedorovine. Ot Venevskago Zemstva, snimki sooruženij trudovoj pomošči 1905, 1906, o. O. 1906.

131 Der französische Fotograf Henri Émile Cimarosa Godefroy beschrieb, welche Schwierigkeiten er bei der Durchführung eines Auftrags für die *Forges de Montataire* (Die Hüttenwerke von Montataire) hatte. Neben den klimatischen Bedingungen konnte er nur an einem der freien Tage, die es alle drei Wochen gab, fotografieren, weil sonst der Rauch die Sicht auf das Unternehmen verdunkelte. Assegond: La photographie du travail, S. 103–104.

132 Gerade ab den 1880er Jahren nahm im Zarenreich die Verwendung von Dampfkraft in der Industrie nochmals stark zu. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1149. Die

die 1910er Jahre eine Herausforderung für Fotografen: Spärliches Licht führte zu unscharfen Aufnahmen, die durch starke Retuschen vor dem Druck den Charakter einer Fotografie teilweise fast vollständig verloren.[133]

Industriefotografien zeichneten sich durch bildästhetische Merkmale aus, die sich vereinzelt in Stichen,[134] vermehrt in frühen fotografischen Aufnahmen wie von D'jagovčenko finden und die bis in die sowjetische Zeit und teilweise bis heute aktuell blieben. Eines dieser Stilmittel war die Zentralperspektive (Abb. 16).[135]

In dieser Fotografie befindet sich der Fluchtpunkt in der Mitte des Bilds. Decke, Boden und Seitenwände beziehungsweise die Säulen laufen auf diesen Punkt zu und teilen die Aufnahme in vier Flächen. Die Fluchtlinien, die sich in der Mitte des Bildes kreuzen, ziehen den Blick des Betrachters in die Fotografie hinein. Die Aufnahme gibt entlang des Mittelgangs die Sicht bis zur Hinterwand des langen Raumes frei, dessen Dimensionen die Komposition zusätzlich betont. Obwohl die Schlosserei ein extrem langgezogener Raum ist, bekommt der Betrachter den Eindruck einer geräumigen Werkstatt. Maßgeblich hierfür ist der leere Mittelgang. Diesen Raumeindruck konnten Fotografen verstärken, wenn sie ein Weitwinkelobjektiv verwendeten.[136]

Die Bildsprache und die Faszination für die ungewöhnlich großen Dimensionen der Innenräume waren keine russischen Besonderheiten, auch Fotografen in Westeuropa verwendeten ähnliche Strategien, wenn sie Fabrikhallen inszenierten.[137] In Deutschland bezeichneten Zeitgenossen bereits 1910 Werksgebäude als „Kathedralen".[138] Kirchenräume waren die Orte, die am ehesten vergleichbar mit den neuen Stahl- und Glaskonstruktionen waren.[139]

Beobachtung, dass ab den 1880er Jahren häufiger Menschen auf Innenaufnahmen aus Fabriken zu sehen sind, gilt auch für Frankreich: Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 88.

133 o. A.: Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej, S. 112.

134 A. O. Adamoj, Ė. Dammjuller: Stoletij jubilej imperatorskoj petergofskoj granil'noj fabriki, in: Vsemirnaja Illjustracija, 23.08.1875, S. 152.

135 Der Vorteil dieses Stilelements ist, dass es dem Betrachter den Eindruck einer realistischen, objektiven Darstellung vermittelt, eine Form der Darstellung, die dem Wunsch der Industriellen entsprach. Frank; Lange: Einführung in die Bildwissenschaft, S. 25.

136 Matz: Industriefotografie, S. 22.

137 Matz: Industriefotografie, S. 111. Zur Verwendung der Zentralperspektive in Frankreich siehe auch: Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 94.

138 Hermann Sturm: Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte & Gegenwart eines Mythos, Essen 2007, S. 29. Auch Bahnhöfe wurden als „Kathedralen der Technik" bezeichnet. Hermann Glaser: Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1981, S. 22.

139 Diese Assoziation schlug sich in der Sekundärliteratur auch in einigen Buchtiteln nieder, die eine Verbindung zwischen Industriearchitektur und christlichen Gotteshäusern



Abb. 16 Ivan Grigro'evič D'jagovčenko: Schloss-Werkstatt (Zamočnaja masterskaja), in: o. A.: Tulaer Waffenfabrik. Gegründet 1712 umgebaut 1873 (Tul'skii oružejnyj zavod. Osnovan 1712 perestroen 1873), Moskva 1873. RGB Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64.

Für das Zarenreich greift der Vergleich zwischen Kathedralen und Industriebauten aber nicht, denn die russisch orthodoxen Kirchen orientierten sich mit ihrer Architektur stark am romanisch byzantinischen Baustil. Dieser hat kleine Fenster, und der kreuzförmige Grundriss der Bauten gewährt kein

herstellen: Ebert: Kathedralen der Arbeit. Zur Verbindung des Begriffs Kathedrale in der Architektur siehe auch: Sturm: Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit, S. 10–13; Otto Gerhard Oexle: Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne, in: Andrea von Hülsen-Esch; Bernhard Jussen; Frank Rexroth (Hrsg.); Otto Gerhard Oexle: Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung, historische Kulturwissenschaft, Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis, Göttingen 2011, S. 938–980.

Raumerlebnis wie in einer gotischen Kirche.[140] Im russischen Fall wäre der Begriff der „Paläste der Industrie“ darum am ehesten angemessen. Allerdings war wohl nur eine Minderheit der russischen Betrachter mit den Palais der Adeligen vertraut. Räume ähnlichen Ausmaßes kannten die Adressaten der Bilder höchstens von Bahnhöfen oder Opernhäusern.[141] Bei beiden Gebäudetypen handelte es sich ebenfalls um neue Orte und Institutionen, die vielfach erst im 19. Jahrhundert entstanden. Es kann davon ausgegangen werden, dass Fabrikräumen noch der Reiz des Ungewöhnlichen anhaftete. Weiter handelte es sich um Orte, die die Menschen nicht täglich aufsuchten. Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass die Industriellen mit der Inszenierung der Fotografien darauf abzielten, ihre Betrachter mit den Dimensionen der neuen Architektur zu beeindrucken.[142]

Auf seinen frühen Innenaufnahmen (Abb. 16) setzte D'jagovčenko den leeren Raum in Szene. Er konnte eine solch großzügige Raumaufteilung wählen, weil die Tulaer Waffenfabrik 1873 nur wenige große Maschinen besaß. Mit der fortschreitenden Industrialisierung zeigen die Innenaufnahmen in Werkshallen zunehmend größere Maschinenparks, es blieb weniger freie Fläche zurück (Abb. 17).

Die Abbildungen spiegeln somit die Veränderungen der industriellen Arbeitsprozesse. Mit der voranschreitenden Mechanisierung wuchs die maschinelle Ausstattung der Betriebe, und entsprechend gliederten sich die einzelnen Tätigkeiten in immer kleinere Einheiten.[143] Die Fotografen wandelten dieses Problem zur Tugend und machten sich die Elemente der Maschinen mehr und mehr zu eigen, indem sie sie in den Bildaufbau integrierten (Abb. 17 und 18).

---

140 Zur Architektur der russisch orthodoxen Kirchen: Constantin C. Akentiev (Hrsg.): Liturgy, Architecture, and Art in Byzantine World, Papers of the XVIII International Byzantine Congress and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff, Bd. 1, Saint-Petersburg 1995.

141 Zu Bahnhofsbauten: Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 191–192, 381. Zu Opernhäusern: Michael Forsyth: Bauwerke für die Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 1992.

142 Im Fall der Fotoalben war die Zahl der Rezipienten eher gering, außerdem waren tatsächlich viele Geschäftspartner der Firmen an vergleichbare Bauten gewöhnt. Fotografien, die eine ähnliche Bildsprache nutzten, wurden auf Ausstellungen gezeigt, oder sie erschienen in illustrierten Zeitschriften. In diesen Fällen erreichten sie ein deutlich breiteres Publikum, das nicht mit Industriearchitektur vertraut war.

143 Margrit Grabas: Individuum und industrielle Arbeit, in: Richard von Dülmen (Hrsg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 331–359, S. 331.

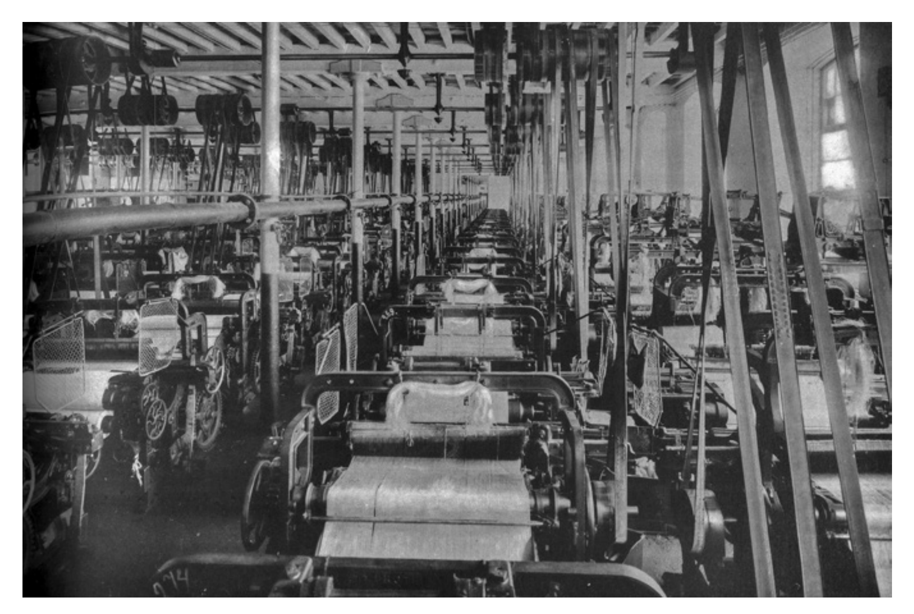


Abb. 17 o. A.: Kattun (Webstühle) (Tkackaja (stanki)), in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 49. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1))

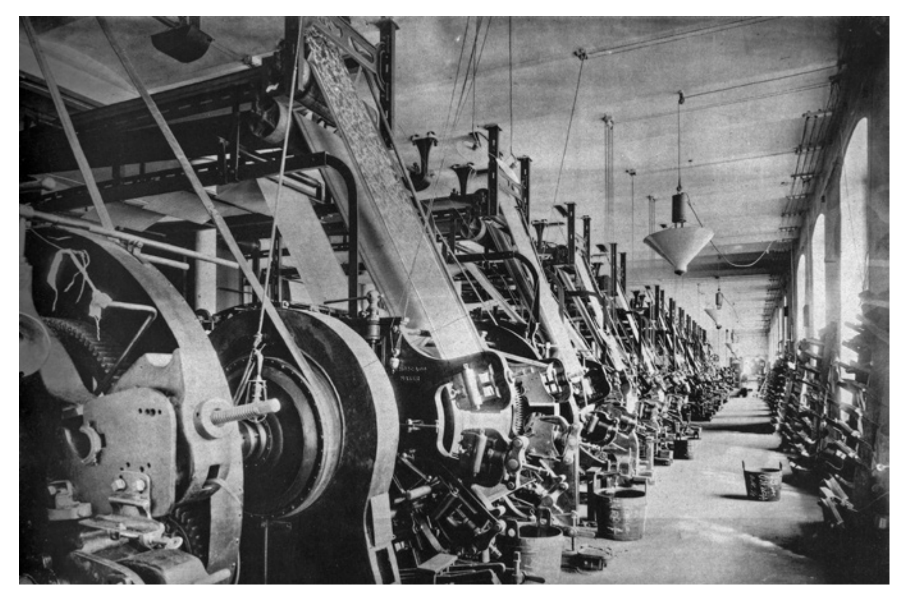


Abb. 18 o. A.: o. T., in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 14. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1))

Auf diesen Fotografien geben die Aneinanderreihungen identischer Maschinen und Formen dem Betrachter ein Gefühl der Raumdimensionen vor Ort und vermitteln einen Eindruck der Produktionskraft der Fabrik.[144]

Bei der Darstellung der Maschinen stellten Spiegelungen eine Herausforderung für die Fotografen dar. Die Auftraggeber wollten auf idealen Aufnahmen einer Maschine alle technischen Details gleichmäßig ausgeleuchtet sehen. Häufig schützten jedoch glänzende Lackierungen die Einzelteile vor dem Rosten, oder Bauteile waren zur besseren Funktionsweise eingeölt oder eingefettet, was zu Reflektionen auf den Negativen führte. Die Fotografen hatten unterschiedliche Rezepte, um diesen Glanzlichtern vorzubeugen: Sie bearbeiteten die Maschinen mit einer Mischung aus Seife, Ruß oder Schuhcreme, bis auf den Aufnahmen die Illusion einer matten Oberfläche entstand.[145]

Mark Steinberg beschreibt die Melancholie als eine der dominierenden Emotionen des 19. Jahrhunderts.[146] Dies schlug sich in der russischen Literatur bei den Symbolisten in einer Vorahnung für das Ende einer Ära nieder.[147] Im Gegensatz dazu können Fabrikfotografien als zukunftsorientierte, optimistische Abbildungen interpretiert werden. Die einheitliche Struktur der Maschinen trägt zum Eindruck der Werkshallen als stark ästhetisierte Orte bei (Abb. 17 und 18).[148] In beiden Beispielfotografien dominieren Wiederholung und geometrische Ordnung den abgebildeten Fabrikraum. Sie visualisieren den seriellen Charakter der Massenproduktion und das Gefühl unbegrenzten industriellen Potentials.[149] Auf der literarischen Ebene bildeten marxistische Autoren wie Aleksej Kapitonovič Gastev (1882–1939) das Pendant zu dieser fotografischen Bildsprache der Produktion, indem sie Maschinen als zukunftsweisende Symbole der Hoffnung beschrieben.[150] Die Fotografien vermittelten das Bild eines durchstrukturierten Unternehmens. In den Werkshallen stand

144 Ironischerweise mussten in den Fabriken die Maschinen angehalten und die Produktion gestoppt werden, damit ein Lichtbildner Fotografien industrieller Produktivität anfertigen konnte. Nicht nur die Bewegungen der Maschinen, auch ihre Erschütterung machten Aufnahmen während des Produktionsprozesses unmöglich. Nye: Image Worlds, S. 41–42.

145 o. A.: Fotografirovanie Mašin, S. 422–423.

146 Steinberg: Petersburg, S. 239.

147 Dowler: Russia in 1913, S. 256–263.

148 Dies war in ganz Europa eines der Merkmale der Industriefotografie. Stebbing: Industrial Image, S. 43.

149 Rahner: Glanzbilder, S. 12

150 Rolf Hellebust: Flesh to Metal. Soviet Literature & the Alchemy of Revolution, Ithaca, London 2003, zur Verwandlung des menschlichen Körpers in Metall, hier: S. 45–51, 62–65; Mark Steinberg: Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910–1925, Ithaca, London 2002, S. 162–163.

nichts herum, das die Produktion hätte behindern oder einschränken können. Die Inszenierung von Ordnung sollte die Vorwürfe von Industrialisierungskritikern widerlegen und die Bedenken gegenüber der Entstehung einer möglicherweise umstürzlerisch eingestellten Arbeiterschaft zerstreuen.[151] Industrielle nutzten die Bilder als visuelle Beweise gegen die im Zarenreich verbreitete Meinung, dass Kaufleute und Unternehmer ihre Betriebe undiszipliniert und chaotisch organisierten.[152] Abbildung 17 und 18 lassen mit ihrem geometrischen Bildaufbau gar nicht den Gedanken von Chaos aufkommen.[153] Stattdessen strahlen die Aufnahmen eine gewisse Ruhe aus, was angesichts des enormen Geräuschpegels, der in den Werkstätten geherrscht haben muss, ironisch anmutet.

Zeigten Fotografien Arbeiter in den Werkstätten, fungierten diese teilweise vergleichbar zu den Außenaufnahmen als emotionaler Einstieg in das Bild. Allerdings bestanden die abgebildeten Maschinen häufig aus vielen unterschiedlichen geometrischen Strukturen, wodurch der Effekt weniger stark ausfiel als bei den Außenaufnahmen. Lichtbildner nutzten Menschen auf Innenaufnahmen häufig als Statisten, um den Ablauf eines Arbeitsprozesses zu inszenieren. Die einzelnen Handgriffe mussten in der Realität weder parallel verlaufen noch am fotografierten Ort erfolgen, was Abbildung 19 und 20 aus Niederlassungen der Süßwarenfabrik *Tovariščestva A. I. Abrikosovy i synovej* (Gesellschaft A. I. Abrikosovy und Söhne) in Moskau und aus der Dependance in Simferopol verdeutlichen.

Das Bild der Herstellung der *konfety* (Pralinen, Abb. 19) zeigt den Produktionsprozess von der Teigherstellung über das Ausrollen der Masse bis zum fast fertigen Produkt vorne an der Tischkante. In der Moskauer Fabrik scheint es vorstellbar, dass die Arbeitsschritte in einem Raum abliefen. Dagegen lässt die Fotografie aus Simferopol (Abb. 20) Zweifel aufkommen, ob die Produktion üblicherweise wie dargestellt stattfand: Die Produkte stehen auf provisorisch wirkenden Hockern.

Der Fotograf nahm die Szene auf einer Veranda auf, was die unverglasten Tür- beziehungsweise Fensteröffnungen zeigen. Das Verschließen von Flaschen und das Abpacken von Süßwaren haben sicher nicht im Freien stattgefunden.

---

151 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1197. Weiter zur Kritik an der Industrialisierung in Kapitel „Fotografien und Industrie – Historischer Überblick“, S. 27–60.

152 Marjorie Hilton: Selling to the Masses. Retailing in Russia, 1880–1930, Pittsburgh 2012, S. 113.

153 Bereits in Fabrikdarstellungen in der Bildenden Kunst, besonders auf Stichen, bemühten sich die Künstler, den chaotischen Raum der Fabrik für den Betrachter möglichst klar und verständlich darzustellen. Nicolas Pierrot: Peindre dans l'usine, 1760–1890, in: La revue, Histoire Science et Techniques, September 2002, No. 36, S. 4–15, S. 11.



Abb. 19 Levickij: Vorbereitung von Konfekt in der Fabrik in Moskau (Prigotovlenie konfekt na fabrike v Moskve), in: o. A.: Ansichten der Fabrik und Geschäfte der Gesellschaft A. I. Abrikosov und Söhne im Jahr 1888. Die Fabrik ist während der Produktion donnerstags von 2 bis 4 Uhr für die Öffentlichkeit geöffnet, Aufsicht habender Direktor V. A. Abrikosov (Vidy fabrik i magazinov tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, v 1888g. Fabrika otkryta dlja publiki vo vremja proizvodstva po četvergam, ot 2 do 4 časov, Direktor Rasporjaditel' V. A. Abrikosov), Moskva 1888, S. 6. RGB Inv MK XII–1277

In diesem Fall handelt es sich wohl um die visuelle Produktion eines Raums industrieller Aktivität, in dem die Inszenierung des Fotografen Elemente kombiniert, die praktischen Gesichtspunkten folgend nie am entsprechenden Ort abliefen. Aus technischer Sicht dürfte der Lichtbildner die Aufnahme auch wegen der besseren Lichtverhältnisse auf der Veranda gemacht haben. Gleichzeitig entsprachen das gute[154] und offenbar warme Wetter auf der Fotografie

154 Dass die Sonne schien, während der Fotograf die Aufnahme machte, ist an den klar umrissenen Schatten auf dem Fußboden zu erkennen. Wäre die leichte Überbelichtung auf der rechten Seite des Bildes nur Folge einer langen Belichtungszeit gewesen, hätten sich



Abb. 20 Levickij: Vorbereitung von Fruchtkompott in der Fabrik in Simferopol (auf der Krim) (Prigotovlenie kompota iz frukt na fabrike v Simferopole (v Krymu)), in: o. A.: Ansichten der Fabrik und Geschäfte der Gesellschaft A. I. Abrikosov und Söhne im Jahr 1888. Die Fabrik ist während der Produktion donnerstags von 2 bis 4 Uhr für die Öffentlichkeit geöffnet, Aufsicht habender Direktor V. A. Abrikosov (Vidy fabrik i magazinov tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, v 1888g. Fabrika otkryta dlja publiki vo vremja proizvodstva po četvergam, ot 2 do 4 časov, Direktor Rasporjaditel' V. A. Abrikosov), Moskva 1888, S. 33. RGB Inv MK XII–1277

dem Image der Krim im späten Zarenreich.[155] Diese Reputation nutzen die Fabrikanten, denn die Arbeiter in Simferopol stellten in erster Linie Produkte aus Früchten her. Warmes sonniges Klima sorgt für eine aromatische, süße Ernte und entsprechend hochqualitative Süßwaren.

die Schatten nur verschwommen auf dem Boden abgezeichnet. Herzlichen Dank für diesen Hinweis an Gil Pasternak.

155 Kerstin S. Jobst: Die Perle des Imperiums. Der russische Krim-Diskurs im Zarenreich, Konstanz 2007; sowie das Forschungsprojekt von Kerstin Jobst (Universität Wien): „Von der kaiserlichen Sommerfrische bis Kazantip“. Die Entwicklung des Tourismus auf der Krim von der Neuzeit bis in die Gegenwart.



Abb. 21 o. A.: Ansicht der Fabrik für Kettenherstellung und der in Russland ersten internationalen Teststation in Nižnij-Novgorod L. L. Zotov (Vidy Cepodelatel'nago zavoda i pervoj v Rossii meždunarodnoj ispytatel'noj stancii v Nižnjago-Novgoroda L. L. Zotova (nasl. A. A. Smelova)), Nižnij Novgorod o. J., S. 6. RGB Inv MC XII–4241

Der Fotograf legte besonderen Wert darauf, dass möglichst wenige der Beteiligten direkt in die Kamera blickten, sondern stattdessen der Eindruck entstand, die Aufnahmen seien unbemerkt während eines gewöhnlichen Arbeitstags gemacht worden. Wollten die Fotografen nicht die Empathie des Betrachters ansprechen, bemühten sie sich um ein ‚authentisches' Bild. Nicht immer gelangen solche Aufnahmen. Ein Beispiel hierfür ist eine Fotografie (Abb. 21) aus der Schmiede des *Cepodelatel'nyj zavod L. L. Zotova* (Fabrik für Kettenherstellung L. L. Zotov).

Der Fotograf hatte große Schwierigkeiten mit den schlechten Lichtverhältnissen und den langen Belichtungszeiten. Viele Arbeiter verharrten darum in unnatürlich starren Posen. Auf der rechten Seite sind vier Arbeiter zu sehen, die vorgeben, Eisen zu bearbeiten. Neben den unnatürlichen Gesten ist deutlich zu sehen, dass die zu bearbeitenden Metallstücke kalt sind und nicht glühen. Hätte das Metall geglüht, wäre es als helle, weiße Struktur auf dem Abzug zu


Abb. 21a

sehen.[156] Die klaren Schatten lassen darauf schließen, dass bei der Aufnahme ein künstliches Blitzlicht zum Einsatz kam. Assegond konnte für Frankreich feststellen, dass gerade die schwierigen Lichtbedingungen in Fabrikwerkstätten Lichtbildner zur Weiterentwicklung der fotografischen Technik und zu Innovationen auf dem Feld der künstlichen Beleuchtung animierten.[157] Das helle Licht dürfte der Grund für das angstverzerrt wirkende Gesicht des Mannes links im Mittelgrund gewesen sein. Neben einigen Männern, die den Fotografen direkt anblickten, ist es besonders der Ausdruck im Gesicht dieses Arbeiters, der die Inszenierung und Anwesenheit des Fotografen offenlegt.

Die Fotografen setzten für ihre Inszenierungen Arbeiter als Staffagen ein, wenn bei den Produktionsprozessen wenige oder keine Maschinen zum Einsatz kamen, so auf einer Fotografie der Papierfabrik *Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki* (Gesellschaft der Krasnosel'sker Schreibpapier Fabrik). Die Aufnahme zeigt, wie Arbeiterinnen von Hand Lumpen zerkleinern (Abb. 22).

Die stark ästhetisierte Aufnahme mit geometrischem Bildaufbau zeigt einen Raum, dessen Funktion ohne die Frauen für den Betrachter nicht

156 Ulrich Wengenroth: Die Fotografie als Quelle der Arbeits- und Technikgeschichte, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 88–104, S. 96–97. Siehe auch: Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg", S. 325–368.

157 Assegond: La photographie du travail, S. 132–141. Der erste Test eines Magnesiumblitzes fand 1864 in England beim Versuch statt, in einer Mine zu fotografieren. Naomi Rosenblum: Une histoire mondiale de la photographie, Paris 1992, S. 248–249.



Abb. 22 o. A.: Lumpenabteilung. Abtrennen von Hand (Trjapičnoe otdelenie. Ručnaja rezka trja'ja), in: o. A.: Gesellschaft der Krasnosel'sker Papierfabrik der Erben von K. P. Pečatkin (Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina), Sankt-Peterburg nach 1911, S 9. RNB OĖ Ė((AlTch450)/(1–1a))

nachvollziehbar wäre. Nicht einmal die Architektur belegt zweifelsfrei, dass es sich um eine Fabrik und nicht um einen Handwerksbetrieb handelt: Boden, Stützpfeiler und Deckenbalken sind aus Holz und konnten keine schweren Maschinen tragen.[158] Es gab viele moderne Unternehmen im Zarenreich, ein Teil der Fabrikanten beschränkte sich jedoch darauf, durch viele Arbeiter und Handarbeit fehlende Investitionen in Technik oder Bausubstanz auszugleichen.[159]

Typisch für Industriefotografien ist auf Abbildung 22 das weit geöffnete Fenster. Auch Abbildung 16 zeigt offene Fenster. Dieses Detail verweist auf Diskussionen über hygienische Bedingungen in Fabriken, die im 19. Jahrhundert engagierte Bürger und *Zemstvo* Ärzte führten.[160] Mediziner gingen damals davon aus, dass Sonnenlicht und frische Luft eine gesundheitsfördernde

158 Beschreibungen von Zeitgenossen bestätigen diesen Eindruck der russischen Fabrikproduktion, die in manchen Industriezweigen eher einem Handwerksbetrieb glich. Victoria Bonnell: Roots of Rebellion. Worker's Politics and Organizations in St. Petersburg and Moscow, 1900–1914, London 1983, S. 63. Zu den Vorteilen des Baustoffs Beton im Vergleich zu Holz: Dommann: Warenräume und Raumökonomie, S. 53–54.

159 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1151.

160 Zu den Diskussionen über Hygiene siehe das Forschungsprojekt von Angelika Strobel (Universität Zürich): „Die Gesundung Russlands. Hygienepropaganda und Moderne im

Wirkung hätten, schlechte Luft mache hingegen krank.[161] Dieses medizinische Wissen stammte aus der Zeit, bevor Louis Pasteur (1822–1895) und Robert Koch (1843–1910) die Mikroben entdeckten (in den 1870er und 1880er Jahren),[162] und ging auf die Miasmentheorie von Hippokrates zurück. Hippokrates zufolge riefen infektiöse Ausdünstungen, sogenannte Miasmen, Krankheiten hervor.[163] Frische Luft beinhalte weniger Keime und sei im Gegensatz dazu gesund.[164] Eines der bedeutendsten Foren der Ärzteschaft im Zarenreich, die Pirogov-Gesellschaft,[165] kritisierte die schlechten Zustände in den Schlafsälen der Fabrikarbeiter als Gefährdung für die Gesundheit der Belegschaft.[166]

Auf diese Kritik reagierten Unternehmer unter anderem mit Werbeartikeln, die sie in russischen Illustrierten publizierten.[167] Neben den schriftlichen Schilderungen nutzten sie Fotografien und übersetzten ihre Botschaft einer sauberen Fabrik in eine symbolische Bildsprache. Die aufgeräumten Werkshallen (Abb. 16) und geöffneten Fenster verdeutlichten neben einer ungehindert ablaufenden Produktion, dass die Belegschaft, entgegen allfälliger Polemiken, in einer gesunden Umgebung tätig war. Zu diesem Zweck zeigten die Aufnahmen auch Lüftungssysteme, wenn diese vorhanden waren (Abb. 23).[168]

---

frühen 20. Jahrhundert.“ Außerdem: Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 59, 190–192.

161 Bereits Herodot und Hippokrates beschrieben die positiven Auswirkungen. Franz Greiter: Sonne und Gesundheit, Stuttgart 1984, S. 3–5; Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a. M. 2001, S. 33–42.

162 Hierzu beispielsweise: William Bynum: Geschichte der Medizin, Stuttgart 2008, S. 108.

163 Roy Porter: The Cambridge Illustrated History of Medicine, Cambridge 2001, S. 103.

164 David S. Barnes: The Making of a Social Disease. Tuberculosis in Nineteenth-Century France, Berkeley u. a. 1995, S. 115.

165 Zur Geschichte der Pirogov-Gesellschaft: Peter Francis Krug: Russian Public Physicians and Revolution. The Pirogov Society, 1917–1920, Madison, Univ., Diss., 1979.

166 Pirogovskoe obščestvo (Hrsg.): Stennye tablicy po narodnym boleznjam. Posobie dlja peredvižnych vystavok, narodnych domov, ambulatorij i dlja illjustrirovanija lekcij i besed pri nebol'šich auditorijach, Serija I. Zaraznyja Bolezni, Moskva 1916. Auch in Westeuropa führten Intellektuelle Diskussionen über die Folgen der Fabrikarbeit auf die Gesundheit der Arbeiter. Hierzu beispielsweise: Johan van der Pot: Die Bewertung des technischen Fortschritts. Eine systematische Übersicht der Theorien, Bd. 1, Assen 1985, S. 403–407.

167 Hierzu siehe: Kapitel „Fabriken als Konsumartikel – Illustrierte Zeitschriften“, S. 241–282.

168 In diesem Beispiel unterstreichen die weißen Schürzen den Eindruck einer sauberen Fabrik. Außerdem demonstrierten die Inhaber der Schokoladenfabrik ihr Engagement für die Belegschaft, indem sie zeigten, dass sie sich auch um deren Verpflegung sorgten. Dies war in russische Fabriken weniger weit verbreitet als in kleineren Handwerksbetrieben. Victoria Bonnell: Introduction, in: dies. (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labour under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 1–34, S. 24.



Abb. 23 Levickij: Kantine für Frauen in der Fabrik in Moskau (Stolovaja dlja ženščin na fabrike v Moskve), in: o. A.: Ansichten der Fabrik und Geschäfte der Gesellschaft A. I. Abrikosov und Söhne im Jahr 1888. Die Fabrik ist während der Produktion donnerstags von 2 bis 4 Uhr für die Öffentlichkeit geöffnet, Aufsicht habender Direktor V. A. Abrikosov (Vidy fabrik i magazinov tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, v 1888g. Fabrika otkryta dlja publiki vo vremja proizvodstva po četvergam, ot 2 do 4 časov, Direktor Rasporjaditel' V. A. Abrikosov), Moskva 1888, S. 21. RGB Inv MK XII–1277

Viele Aufnahmen vermitteln den Eindruck heller, lichtdurchfluteter Fabrikhallen (Abb. 16–19). Dazu trug die Aufnahmetechnik bei, denn um die Innenräume scharf wiederzugeben, war die Belichtungszeit relative lang, was dazu führte, dass helle Fenster oft überbelichtet erscheinen. Dies fügte sich gut in das Narrativ der Fabrik als gesundem Arbeitsort ein, so dass Fotografen in manchen Fällen Fabrikhallen künstlich aufhellten.[169] Um die Darstellung der hellen Fabrik zu stützen, integrierten Fotografen auch die Beleuchtungsanlagen (Abb. 18–20, 22–23, 32–34), insbesondere elektrische Lampen, in ihre Bildkompositionen.

169 Matz: Industriefotografie, S. 22.

Neben der Inszenierung der Produktion fungierten Arbeiter als Statisten, besonders in Metall verarbeitenden Betrieben auch als Größenvergleich für Werkstücke (Abb. 24), wie hier für ein übermannsgroßes Scharnier.[170] Die aufrechte, starre Haltung des Mannes entspricht seiner Funktion als Messlatte. Der direkte Vergleich von Mensch (statt technischem Maßstab) und Objekt lässt die Größe des Produkts noch eindrücklicher erscheinen, weil nicht abstrakte Zahlen den Bezugspunkt bilden, sondern eine menschliche Gestalt. Obwohl es sich bei Abbildung 24 um eine Produktfotografie und nicht um eine Aufnahme aus der Produktion handelt, klingt hier ein Thema an, das bereits die Zeitgenossen heftig diskutierten: das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine. Es scheint, als könne das Scharnier den kleinen Menschen einfach zerquetschen und auslöschen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach Macht und danach, ob der Mensch sich der Maschine unterzuordnen oder die Maschine sich an den Menschen anzupassen habe.[171]

In vielen Mythen und Sagen aus unterschiedlichen Kulturen und Epochen taucht das Motiv des Schmieds und das Ersetzen menschlichen Bluts durch Metall auf.[172] Diese mythische Beziehung wich in Westeuropa Ende des 18. Jahrhunderts einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Körper. Besonders im Bereich der Physiologie entwickelten Forscher Körpermodelle, die den Menschen als besondere Form einer Maschine begriffen.[173] Indem die Industrialisierung und die Mechanisierung der Arbeit mehr und mehr zur Normalität wurde, standen zunehmend mehr Menschen tagtäglich in direktem Kontakt zu mechanischen Apparaturen und Anlagen. Während des 19. Jahrhunderts rückten Mensch und Maschine in den Diskussionen der Zeitgenossen näher zusammen und die Zeitgenossen stellten sich die Frage, wer wem überlegen sei. Spätestens Friedrich Nietzsche (1844–1900) etabliert die Maschine als negatives Symbol der neuen Zeit in den Diskussionen der Kulturkritiker, wobei diesem negativen Image immer auch eine Faszination und positives Potential gegenüberstand. Der Mensch sei jedoch nicht in der Lage oder

170 Ein spezifisches Problem der Produktfotografien war, dass sie ihren Gegenstand isolierten und ihn dadurch seiner Größe beraubten, beziehungsweise dem Betrachter fehlt der Vergleichsmaßstab, um die Ausmaße zu rekonstruieren. Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 7.

171 Interessanterweise gehen die Worte Macht und Maschine auf denselben Ursprung zurück, was auf eine kulturgeschichtliche Tradition zwischen beiden verweist. Günter Ropohl: Die Maschinenmetapher, in: Technikgeschichte, Jg. 58/1991, Heft 1, S. 3–14, S. 3.

172 Beispielsweise: Mircea Eliade: The Forge and the Crucible. The Origins and Structure of Alchemy, Chicago 1978, S. 63–64; Robert Forbes: Metallurgy in Antiquity. A Notebook for Archaeologists and Technologists, Leiden 1950, S. 89–91; Hellebust: Flesh to Metal, S. 23.

173 Sarasin: Reizbare Maschinen, S. 262–263.

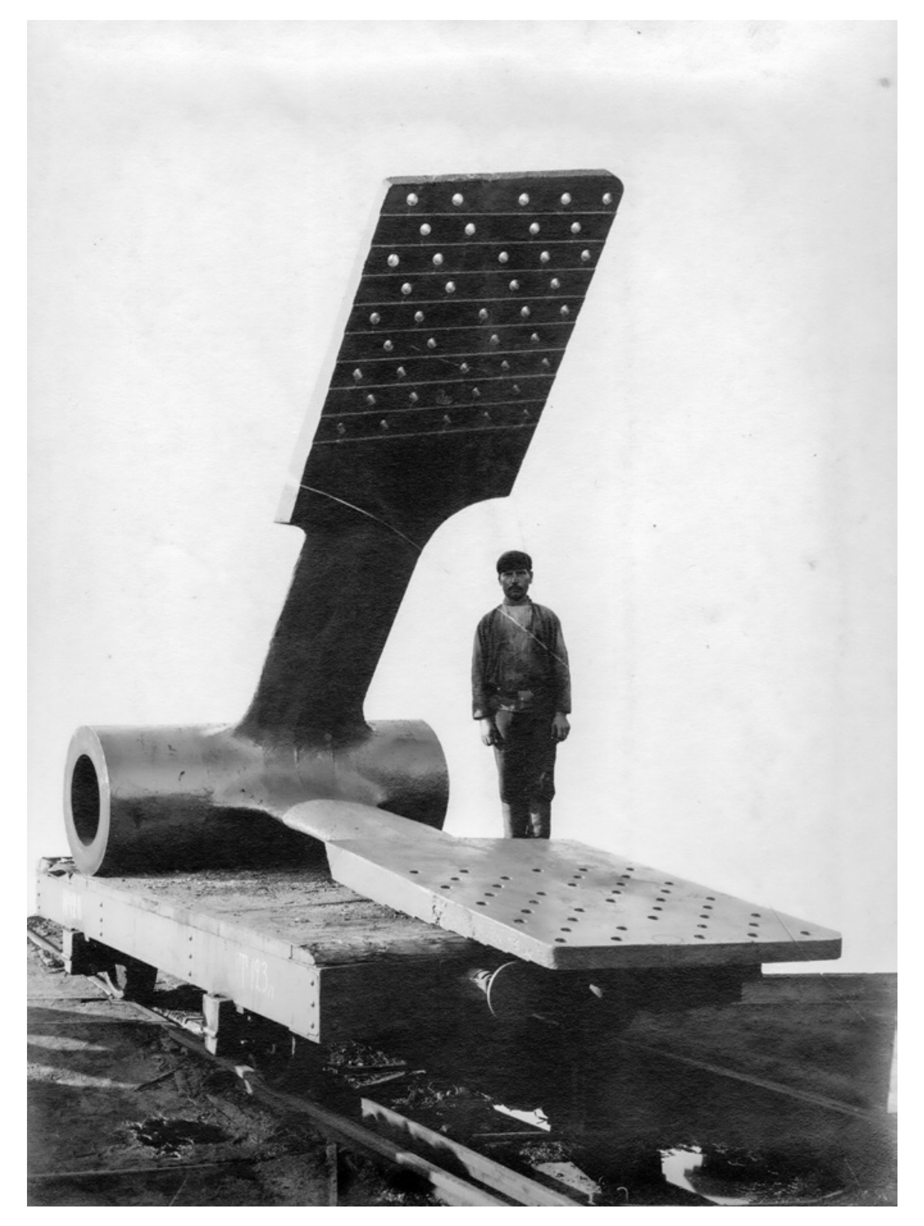


Abb. 24 o. A.: Großer Träger (Bol'šoj kronštejn), in: o. A.: Kolomnaer Maschinenfabrik (Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod), o. O. 1916, S. 26. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–2))

willens, die vielversprechenden Aspekte einzusetzen.[174] Karl Marx betrachtete Maschinen zunächst als potentielle Möglichkeit, die menschliche Arbeit zu erleichtern und den Arbeitstag zu verkürzen. Allerdings sei der Kapitalismus schuld, dass in der Realität Arbeiter immer mehr und länger für die kleine Klasse der Kapitalisten arbeiten müssten.[175] Auch Maksim Gor'kij formulierte 1896 nach seinem Besuch der Maschinenabteilung der allrussischen Industrieausstellung in Nižnij Novgorod sein Unbehagen darüber, dass die Arbeiter dort nicht wie die Herren der Maschinen erschienen. Es scheine stattdessen, als würden sie von den Maschinen dominiert, obwohl doch erst die Menschen die Apparaturen geschaffen hätten.[176] Die von Frederick Taylor durchgeführten Studien von Arbeitsabläufen und initiierten Veränderung in der Arbeitsorganisation führten zu einem noch engeren Ineinandergreifen von Mensch und Maschine.[177] Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821–1881) sah besonders bei den Sozialisten einen ausgeprägten positiven Maschinendiskurs und warf ihnen vor, ihnen sei nur daran gelegen, die Menschen letztlich komplett zu Maschinen zu machen.[178] Diese Aussage entpuppte sich in gewisser Weise als weitsichtig, denn Anfang des 20. Jahrhunderts bedienten sich insbesondere marxistische Literaten in ihren Werken einer starken industriellen Symbolik, mit der die Autoren enge Bezüge zwischen Mensch und Maschine herstellten.[179] Nach der Oktoberrevolution übernahmen die Bolschewiki diese Symbolik in ihre Rhetorik. Insbesondere das Konzept des Neuen Menschen, der die

174 Gunther Mai: Europa 1918–1939. Mentalitäten, Lebensweise, Politik zwischen den Weltkriegen, Stuttgart, Berlin, Köln 2001, S. 21–22.

175 Karl Marx; Friedrich Engels: Werke, Bd. 12, Berlin 1961, S. 3; Pot: Die Bewertung des technischen Fortschritts, S. 563–564.

176 Nikolaus Katzer: Maksim Gor'kijs Weg in die russische Sozialdemokratie, Wiesbaden 1990, S. 88–89.

177 Heßler: Kulturgeschichte der Technik, S. 48. Hierzu beispielsweise auch: Walter Hebeisen: F. W. Taylor und der Taylorismus. Über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus, Zürich 1999, S. 156–158.

178 Alfred Rammelmeyer: Aufstand gegen den Westen. Zur Weltanschauung und Frömmigkeit F. M. Dostoevskijs, in: Reinhard Lauer (Hrsg.): Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte, Wiesbaden 2000, S. 95–105, S. 101.

179 Wolfgang Mende: Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur, Köln, Weimar, Wien 2009 S. 79; Steinberg: Proletarian Imagination, S. 195. Auch in der Bewegung des Futurismus gab es Konzepte eines Maschinenmenschen, der nicht mehr nach bürgerlichen Werten funktionieren solle. Michael Ley: Gnosis und ästhetische Religion, in: Leander Kaiser; ders. (Hrsg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München 2004, S. 51–59, S. 55.

neue sozialistische Gesellschaft aufbauen sollte, ging aus der Idee einer heilbringenden Verschmelzung von Mensch und Maschine hervor.[180]

Für vorsowjetische Industriefotografien lässt sich keine generelle Regel aufstellen, ob Arbeiter immer als den Maschinen untergeordnet erschienen oder nicht. Die Darstellungen waren auch davon abhängig, ob große oder kleine Maschinen in der Produktion zum Einsatz kamen. Während die menschliche Silhouette bei kleinen Maschinen leichter den Eindruck von Dominanz vermittelt (Abb. 64), verschwindet sie in anderen Fällen vor dem Hintergrund technischer Apparate und scheint mit der Maschine eins zu werden (Abb. 25).

Auch die Selbstwahrnehmungen der Arbeiter variierten stark. Manche äußerten angesichts von Produkten, bei deren Herstellung sie beteiligt waren, ihren Stolz auf ihr eigenes Können.[181] Die Fabriken faszinierten sie mit ihren Maschinen und sie bewunderten die menschliche Innovationskraft und waren froh, selbst zu einer Fabrik zu gehören.[182] Andere äußerten eine skeptische Haltung gegenüber ihrem Arbeitsort.[183] Menschen würden wie Automaten eingesetzt und stumpften angesichts des großen Lärms und der immer gleichen Bewegungen völlig ab, während sie sich in einer bedrückenden Abhängigkeit befänden.[184] Andere Autoren gingen sogar so weit, Fabriken mit dem Attribut der Hölle zu versehen, wo die Menschen nicht arbeiteten, sondern gefoltert würden.[185] Es verwundert nicht, dass in den offiziellen Industriefotografien diese Sichtweisen fehlen, schließlich hatten die Fabrikanten kein Interesse daran, kritische Themen öffentlich zu thematisieren.

Abgesehen von diesem sehr weiten Feld des Mensch-Maschine-Verhältnisses handelt es sich bei Abbildung 24 auch um eine klassische Produktfotografie. Der neutrale weiße oder graue Hintergrund war nicht nur im Zarenreich, sondern

---

180 Beispielsweise: Hellebust: Flesh to Metal, S. 22; Thomas Möbius: Russische Sozialutopien von Peter I. bis Stalin. Historische Konstellationen und Bezüge, Münster 2015, S. 591–595; Martin Schulze-Wessel: Die Konstruktion des Neuen Menschen in der sozialistischen Revolution – Wissenschaft vom Neuen Menschen im revolutionären Russland, in: Wilhelm Vossenkuhl (Hrsg.): Ecce Homo! Menschenbild – Menschenbilder, Stuttgart 2009, S. 66–86, S. 74.

181 Steinberg: Proletarian Imagination, S. 71–72.

182 Kanatchikov: From the Story of My Life, S. 50; Steinberg: Proletarian Imagination, S. 161.

183 F. P. Pavlov: Ten Years of Experience (Excerpts From Reminiscences, Impressions, and Observations of Factory Life), in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 114–152, S. 130. Es handelt sich überwiegend um autobiographische Texte. Die Autoren schilderten Erfahrungen, die sie selbst gemacht oder beobachtet hatten.

184 Grabas: Individuum und industrielle Arbeit, S. 349, 356.

185 Vasilii Gerasimov: Foster Child of the Founding Home, Anhang, in: Reginald E. Zelnik: Law and Disorder on the Narva River. The Kreenholm Strike of 1872, Berkeley u. a. 1995, S. 270–295, S. 274; Steinberg: Proletarian Imagination, S. 164–165.

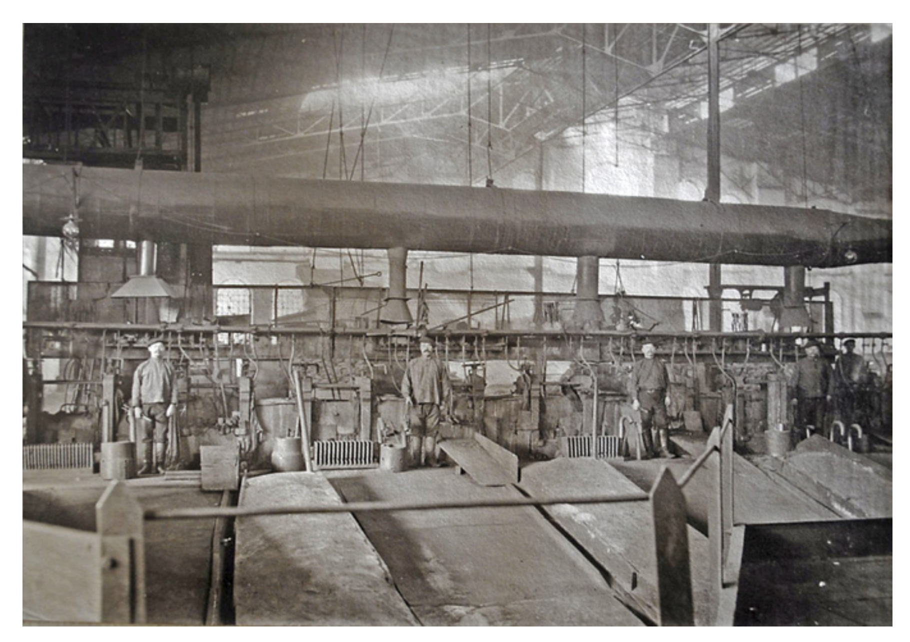


Abb. 25 o. A.: Drahtwalzwerk (Provoločnyj prokatnych stan), in: o. A.: Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Monarchen und Zaren Nikolaj Aleksandrovič. Alleruntertänigst von der Aktiengesellschaft des Brjansker Schienenwalzwerks, eisenschaffenden und mechanischen Betriebs. Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit Monarch und Zar im Aleksandrovsker Južno-Rossijsker Betrieb der Brjansker Gesellschaft in Ekaterinoslav, am 31. Januar 1915 (Ego Imperatorskomu Veličestvu gosudarju Imperatoru Nikolaju Aleksandroviču. Vsepodannejše ot akcionernago o-va Brjanskago rel'soproklatnago, železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda. Prebyvanie ego Imperatorskago Veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovkom južno-rossijskom zavod Brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda), Moskva 1915, S. 51. NGBĖ ORK BsN28

auch in Deutschland,[186] Großbritannien[187] oder den USA[188] charakteristisch für Industriefotografien. Ab der Jahrhundertwende zeigten Unternehmen ihre Leistungskraft mit Fotografien von isolierten Erzeugnissen aus ihrer Fertigung.[189] Der einheitliche Hintergrund lenkte die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das abgebildete Objekt. In den meisten Fällen musste der Fotograf diesen Hintergrund künstlich herstellen, denn die Objekte befanden sich

186 o. A.: Winke für die Anfertigung photographischer Aufnahmen, in: A.E.G.-Zeitung, Jg. 10/1907, Heft 3, S. 69–70, S. 69.
187 Pugh: Industrial Image, S. 12.
188 Nye: Image Worlds, S. 40–41.
189 Zimmermann: Zur Definition der Industriefotografie, S. 378.

selten vor weißen Wänden. Dem Fotografen boten sich hierfür unterschiedliche Techniken an. Eine Möglichkeit waren Retuschen.[190] Die Retuscheure arbeiteten entweder mit Stift oder Pinsel und übermalten wie im vorliegenden Fall alle unerwünschten Bildelemente mit Tusche, so dass auf dem Direktabzug der Hintergrund als weiße Fläche erschien.[191] Dieses Vorgehen war gerade bei Maschinen mit vielen Details aufwendig und anstrengend, denn die Retuschen mussten häufig unter der Lupe erfolgen.[192] Alternativ konnte der Fotograf bei der Aufnahme den Hintergrund mit einem einheitlich gefärbten Tuch oder mit Papierbahnen abhängen (Abb. 26).[193]

Hatte der Fotograf Assistenten, konnten diese die Abdeckung hin und her bewegen, wodurch auf dem Negativ eine unscharfe, gleichmäßige helle Fläche entstand. Ansonsten ließen weitere Retuschen die Struktur des Stoffes im Nachhinein verschwinden. Der weiße Hintergrund erzeugt einen visuell zumindest auf den ersten Blick kontextlosen Raum, der die Fabrik vergessen macht oder zumindest sekundär werden lässt. Der Fokus liegt allein auf dem jeweiligen Produkt, nichts lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters ab. Indem die Fotografie jedoch Teil eines Albums mit Fabrikaufnahmen war, blieb sie dennoch in diesen Kontext eingebunden und erweiterte das Bild der Fabrik, indem sie neben Gebäuden und Menschen auch die Produkte in den Fokus der Darstellung rückte.[194]

---

190 Während bei Daguerreotypien Retuschen unmöglich waren, entwickelten sie sich mit dem Aufkommen des nassen Kolodiumverfahrens zu einer gängigen Paxis. P. F. Simonenko: Retuš' fotografičeskich negativov. Perevel s poslednago francuskago izdanija i dopolnil, Moskva 1896, S. 7–8.

191 o. A.: Fotografirovanie mašin, S. 423; Iogannes Grasgof-Lešer: Retuš i raskrašivanie fotografii. Nastavlenie dlja vyrabotki fotografičeskich negatovov i pozitivov, a takže dlja raskrašivanija ich akvarel'nymi i masljanymi kraskami. Perevod s 10-go nem. izdanija, Sankt-Peterburg 1912, S. 31.

192 Simonenko: Retuš' fotografičeskich negativov, S. 20–21. Zu den physischen Herausforderungen und Gefahren der Tätigkeit des Retuscheurs: Iogannes Grasgof: Fotografičeskaja retuš'. Rukovodstvo dlja fotografov i Ljubitelej. Sostavil po lučšim metodam. Perevod s dozvolenija avtora s 7-go nemeckago izdanija, Sankt-Peterburg 1892, S. 73–74.

193 Auch in folgender Akte befinden sich vergleichbare Fotografien: CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 672, l. 31.

194 Interessanterweise fehlt im russischen Kontext das in Frankreich zum Kanon der Industriefotografie zählende Motiv des „Ausgangs aus der Fabrik“. Assegond zufolge bezog sich dieses Sujet auf den Film der Brüder Lumière: „La sortie des usines Lumière à Lyon“ vom 28.12.1895. Assegond: La photographie du travail, S. 373. Weitere Studien könnten hier ansetzen und klären, ob diese Beobachtung nur für Fotoalben gilt und ob auch russische Einzelabzüge das Motiv vernachlässigten und was der Grund hierfür sein könnte.

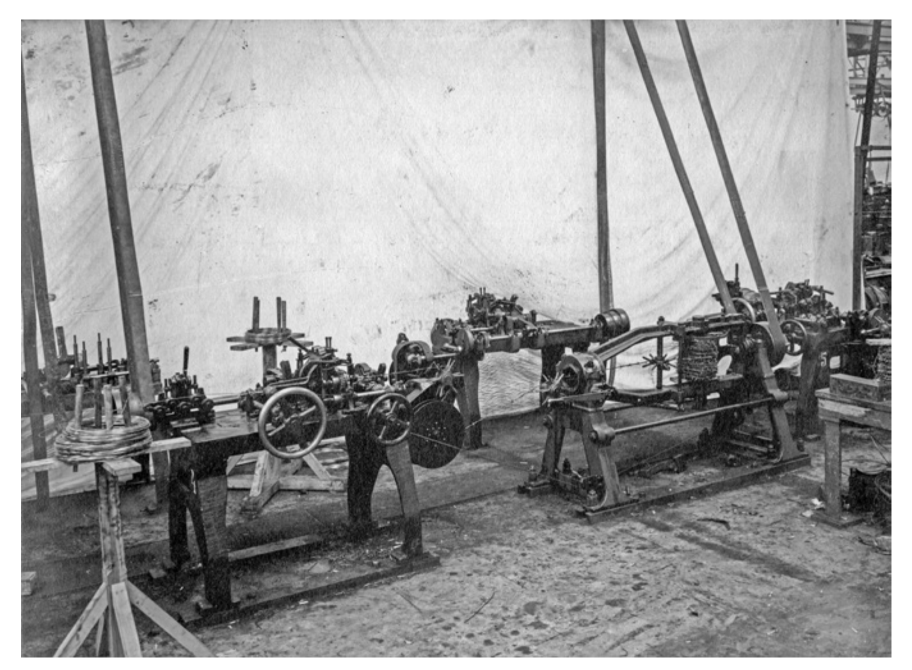


Abb. 26 o. A.: Werkbank zur Herstellung von Stacheldraht (Stanok dlja izgotovlenija koljučej provoloki), in: o. A.: Kolomnaer Maschinenfabrik (Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod), o. O. 1916, S. 4. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–2))

5.3.3 *Die menschliche Seite der Fabrik*

Die Fotografien von Arbeitern gaben neben dem Ablauf der Produktion oder der Größe eines Werkstücks auch charakteristische Merkmale des Fabrikraums wie die sozialen Hierarchien und Machtstrukturen innerhalb der Unternehmen wieder.[195] Wichtig war die Anordnung innerhalb des Bildaufbaus sowie die Kleidung der Menschen (Abb. 27).

Die Aufnahme aus der Stahlgießerei der *Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej* (Gesellschaft der Nikolaevsker Betriebe und Werften)[196] zeigt drei Gruppen von Arbeitern: zunächst auf der linken Seite mit hochgekrempelten

195 Die Mehrheit der Arbeiter war mit starken Hierarchien vertraut, denn die bäuerliche Gesellschaft, aus der sie überwiegend stammten, war stark patriarchal gegliedert. Engel: Between the Fields and the City, S. 3–4, 10–11. Interessant ist, dass in Russland bereits unter Katharina II. eine Vorzeigemanufaktur gebaut wurde, in der die Arbeiter wie bei Michel Foucaults Panoptikum vom Zentrum aus überwacht werden konnten. Hier zeigt sich bereits im 18. Jahrhundert der enge Zusammenhang zwischen Fabrik und Macht. Darlay: Factory, S. 52.

196 1895 auf belgische Initiative hin gegründet, begann das Unternehmen 1901 mit der Konstruktion von Kriegsschiffen.

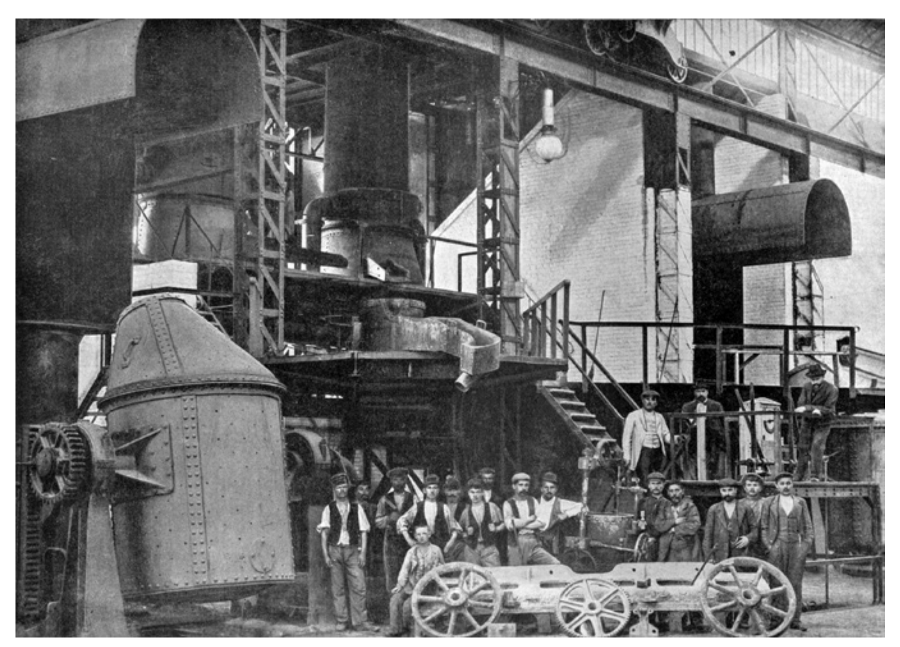


Abb. 27 o. A.: Stahlwerk (Stalelitejnaja/Aciérie), in: o. A.: Gesellschaft der Nikolaevsker Betriebe und Werften, Sankt-Peterburg 1911 (Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej), Sankt-Peterburg 1911, S. 110. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–1))

Hemdsärmeln und Westen die größte und hierarchisch niedrigste Gruppe – die der einfachen Arbeiter.[197] Rechts davon sind fünf Personen in Anzügen zu

197 Auffallend ist, dass die Fabrikleitung kein Problem darin sah, in der ersten Reihe einen Jungen abzubilden. Im Zarenreich war die Arbeit von Kindern ab einem Alter von zwölf Jahren erlaubt; allerdings waren Kinder seit 1882 von der Nachtarbeit ausgenommen und hatten eine verkürzte Arbeitszeit. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1198. Schätzungen zufolge machten Kinder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen 9 und 12 Prozent der russischen Industriearbeiter aus, wobei in fast allen Branchen Kinderarbeit zum Alltag gehörte. Gorshkov: Russia's Factory Children, S. 48–56. In der Textilindustrie war ihre Anzahl besonders hoch. Hier machten sie in den 1870er Jahren ca. 30 Prozent der Belegschaften aus. Dave Pretty: The Cotton Textile Industry in Russia and the Soviet Union, in: Lex Heerma van Voss; Els Hiemstra-Kuperus; Elise van Nederveen Meerkerk (Hrsg.): The Ashgate Companion to the History of the Textile Workers, 1650–2000, Surrey, Burlington 2010, S. 421–448, S. 434. Zu den Verhältnissen in den Textilfabriken der 1860er und 1870er Jahre: Gerasimov: Foster Child of the Founding Home, S. 272–276. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts war es in Russland üblich, dass besonders im Winter, wenn die Versorgungslage schwierig war, Eltern aus Not ihre Kinder an Unternehmer verkauften, so ein Bericht von 1903. A. M. Gudvan: Essays on the History of the Movement of Sales-Clerical Workers in Russia, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 186–208, S. 192.

erkennen, bei einigen ist die Kette der Taschenuhr zu sehen. Taschenuhren waren ein Statussymbol[198] sowie ein Zeichen der neuen Zeitwahrnehmung in den Städten.[199] Auch Fabriken gehörten der Selbstwahrnehmung der Arbeiter nach zu den Räumen, in denen das neue Zeitregime eine große Rolle spielte.[200] Hinter dieser Gruppe zeigt die Darstellung drei Männer, die sich teilweise durch ihre Hüte, insbesondere aber durch ihre erhöhte Position auf einer Art Podest abheben. Die drei Männer bekleideten wohl auch innerhalb der Fabrik eine exponierte Position. Während die Männer rechts von der Maschine Vorarbeiter oder Meister waren, dürfte es sich bei dem Trio um Angestellte aus der höheren Verwaltung handeln. Je höher die interne Hierarchie der Abgebildeten, desto stärker orientierten sie sich mit ihrem Kleidungsstil an der westeuropäischen Mode und grenzten sich gleichzeitig vom Aussehen des einfachen russischen Bauern, der neu in der Stadt war, ab.[201] Gruppenbilder präsentieren die Fabrik als stark regulierten Raum, in dem jeder seinen festen Platz, seine Funktion und Rolle hatte.[202] Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Anzahl an Streiks und Unruhen demonstrierten diese Fotografien Stabilität.[203] Sie zeigten das heile Bild einer intakten Betriebsgemeinschaft.[204]

Gruppenfotografien sind selbst ein Ausdruck von Machtverhältnissen, denn Arbeiter durften nicht wählen, ob sie sich fotografieren lassen wollten oder nicht.[205] In Fabriken konnten diese Personenaufnahmen in bestimmten

---

198 Gerhard Dohrn-van Rossum: Uhrenluxus – Luxusuhren. Zur Geschichte der ambivalenten Bewertung von Gebrauchsgegenständen, in: Reinhold Reith; Torsten Meyer (Hrsg.): Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung, Münster 2003, S. 97–116, S. 107.

199 Lenger: Metropolen der Moderne, S. 238.

200 Beispielsweise die 1906 erstmals erschienenen Beschreibungen von: P. Timofeev: What the Factory Worker Lives by, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 72–112, S. 102.

201 Diese Distinktion war auch den Arbeitern selbst wichtig, wie sie in ihren Memoiren festhielten. Kanatchikov: From the Story of My Life, S. 41, 46; Mark Steinberg: Workers in Suits. Performing the Self, in: Valerie A. Kivelson; Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 128–132, S. 131. Hierzu auch: Bonnell: Introduction, S. 14.

202 Assegond: La photographie du travail, S. 352. Um die Disziplin sicherzustellen, unterhielten Unternehmer teilweise eine eigene Werkspolizei und kooperierten oft mit lokalen Autoritäten – ein Aspekt, den die Fotografien aussparen. Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 40, 42.

203 Zelnik beschreibt, wie sich im Laufe der 1870er Jahre die Wahrnehmung von Arbeitsniederlegungen und Streiks im Zarenreich wandelte: Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 15, 151, 185. Zur weiteren Entwicklung der Streikbewegung im Zarenreich: Zelnik: Russian Workers and Revolution, S. 620–621, 625–627.

204 Zimmermann: Zur Definition der Industriefotografie, S. 382–383.

205 Zu Machtverhältnissen der Fotografie auch: Sontag, In Platos Höhle, S. 278, 283, 286.

Situationen für den Einzelnen darüber hinaus negative Folgen haben.[206] Wenn es zu Arbeiterunruhen oder Streiks kam, verschob sich die Funktion der Bilder, und die Unternehmer konnten die Aufnahmen verwenden, um mit der Polizei Beteiligte der Proteste zu identifizieren.[207] Diese Praxis war auch im Zarenreich verbreitet.[208] Die Arbeiter besaßen kein Recht auf ihr eigenes Bild, die Unternehmensleitung konnte die Fotografien für jeden Zweck einsetzen, den sie wünschte.

Bis auf ein Album geben die Fotografien des Quellenkorpus keine Auskunft über die nationale oder ethnische Zugehörigkeit der Abgebildeten. Entscheidend ist die soziale Stellung, entsprechend der sich die Personen kleiden. Die Betrachter erfahren im Normalfall nichts darüber, ob die Vorgesetzten in ihrer westlichen Kleidung tatsächlich Ausländer waren oder russische Staatsbürger (Abb. 27). Das Album des Textilfabrikanten Gjubner stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar.[209] Die Aufnahme *Voskresenyj vid v sadu – Scène de dimanche au jardin* (Sonntägliche Szene im Garten, Abb. 28) zeigt die Unternehmerfamilie und ihre Hausangestellten im Garten der Direktorenvilla.[210]

Der gebürtige Franzose und seine Frau posieren in der neuesten westeuropäischen Mode im Zentrum der Aufnahme. Mit dem Buch in seiner Hand hebt der Patriarch seine Bildung hervor.[211] Die Eheleute sind umgeben von ihren Kindern, möglicherweise Verwandten und Angestellten. Die meisten

---

206 Alfred Krupp forderte bereits 1871 ein Register mit Fotografien und Informationen über alle Arbeiter einzuführen: „Wir müssen selbst unsere Privatpolizei haben, die besser instruiert ist als die Städtische." Zitiert nach: von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 42. Dieses Projekt wurde allerdings nie umgesetzt. Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 250–251.

207 Assegond: La photographie du travail, S. 353.

208 Die Gruppenaufnahmen der Tulaer Waffenfabrik deuten darauf hin. Teilweise sind mit violetter Tinte geschriebene Anmerkungen oder Namen auf den Bildern zu erkennen, beispielsweise GATO f. 3097, op. 3, d. 84. Es lässt sich nicht nachvollziehen, aus welcher Zeit diese Notizen stammen. Vermutlich wurden sie erst später hinzugefügt, beim Versuch die Abgebildeten zu identifizieren.

209 1871 gründete der französische Unternehmer Al'bert Gjubner die Fabrik mit dem Namen *Tovariščestvo sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubnera* (Gesellschaft der Kattunmanufaktur Al'bert Gjubner) in Moskau. Der Betrieb wurde einer der führenden Stoffproduzenten im Zarenreich.

210 Dass es sich um den Garten des Direktorenhauses handelt ergibt sich aus der Tatsache, dass diese Aufnahme direkt im Anschluss an die Fotografie *Dom Direktora. – La maison du Directeur* (das Haus des Direktors) zu sehen ist. o. A.: Al'bom manufaktury Al'berta Gjubner, S. 30–31. Zur Bedeutung des Wohnhauses des Fabrikbesitzers in der Werbung: Pamela Walker Laird: Advertising Progress. American Business and the Rise of Consumer Marketing, Baltimore, London 1998, S. 137, Abb. 5.

211 Hier handelt es sich um ein klassisches Accessoire der Portraitfotografie. Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 33.



Abb. 28 o. A.: Sonntägliche Szene im Garten (Voskresnyj vid v sadu /Scène de dimanche au jardin), in: o. A.: Album der Gesellschaft der Kattunmanufaktur Al'bert Gjubner in Moskau (Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner v Moskve), Moskva o. J, S. 30–31. RGB Izo MK XII–1279

Personen sind nach westeuropäischer Mode gekleidet, umso auffallender ist die russisch folkloristische Kleidung der Frau links im Bild. In der Hand hält diese einen Reifen und ein Stöckchen, Symbole für die kindliche Sphäre. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei ihr um eine *Njanja* (Kindermädchen). Kindermädchen kamen in Russland zumeist aus einfachen, bäuerlichen Verhältnissen. Viele Adelige wie der Schriftsteller Aleksandr Sergeevič Puškin (1799–1837) kamen dank ihres Kindermädchens erstmals mit der russischen Tradition und Märchenwelt in Berührung.[212] Das Unternehmerehepaar präsentierte sich über diesen Kontrast als noch stärker der westeuropäischen

212 Figes: Nataschas Tanz, S. 346; Andrew Wachtel: The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth, Stanford 1990, S. 106. Zur Geschichte des russischen Kindermädchens siehe auch: Steven Grant: The Russian Nanny, Real and Imagined. History, Culture, Mythology. Washington, D. C. 2012.



Abb. 28a

Kultur verbunden. Gleichzeitig demonstrierten sie mit der Anzahl der Hausangestellten ein weiteres Mal den eigenen Wohlstand.[213]

Bei den Fotografien der Vorarbeiter differenzierte das Album ebenfalls zwischen ausländischen und russischen Angestellten, die Bildunterschriften bezeichnen eindeutig In- und Ausländer (Abb. 29 und 30). Beim Vergleich der Gruppenaufnahmen fallen neben unterschiedlicher Kleidung und Bartmode die Art und Weise auf, wie sich die Männer vor dem Fotografen präsentierten und mit der Kamera spielten. Während die russischen Vorarbeiter ausschließlich frontal zur Kamera standen oder saßen und ihre Körpersprache eher steif anmutet, nutzten die Ausländer eine größere Vielfalt an Posen.[214] Die übereinandergeschlagenen oder nicht nebeneinandergestellten Beine und die

213 Dies ist auch interessant, weil die klassische politische Ökonomie die Hausarbeit aus dem Konzept Arbeit ausschließt. Gisela Bock; Barbara Duden: Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit, in: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hrsg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976, Berlin 1977, S. 118–199; Dommann; Speich Chassé; Suter: Einleitung, S. 107. Die These, dass Gjubner selbst ein erweitertes Verständnis von Arbeit gehabt habe und darum auch die Hausangestellten in sein Firmenalbum integrierte, mag zu weit gehen. Wahrscheinlicher ist, dass die Gesamtzahl der Angestellten den Wohlstand des Industriellen symbolisieren sollte. Teilweise ließen kleinere Unternehmer auch ihre Haustiere mit den Angestellten vor der Fabrikantevilla fotografieren. o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda, S. 15.

214 Hurley beobachtete, dass gerade in der frühen Periode der amerikanischen Industriefotografie die Fotografen zwar die Arbeiter anordneten, ihnen bei Gruppenaufnahmen die Wahl der Pose aber selbst überließen. Hurley (Hrsg.): Industry and the Photographic Image, S. 2–3.

lässige Haltung der beiden Herren in der ersten Reihe zeigen, dass die hier Abgelichteten nicht das erste Mal vor einer Kamera saßen (Abb. 30). Hier wird deutlich, dass Fotografien auch als Distinktionsmerkmale eingesetzt wurden.[215] Gerade im Zarenreich konnten sich relativ lange nur Mitglieder der Elite einen Besuch in einem Atelier leisten. Das Album der Textilmanufaktur Gjubner ist mit der deutlichen Markierung der Ausländer sowie mit Blick auf das Verhältnis zwischen Fotografierten und Kamera eine Ausnahme. In anderen Fällen lassen höchstens der Ausdruck auf den Gesichtern oder die Körpersprache der Abgebildeten Rückschlüsse darüber zu, woher eine Person stammte und wie vertraut sie mit der Situation des Fotografiertwerdens war. Die Fabriken erschienen in den Fotoalben darum meist als Räume, die sich keiner bestimmten Ethnie oder Nation zuordnen ließen – offenbar spielte diese Kategorie für unternehmerische Selbstdarstellung keine Rolle. Wichtiger war es, die eigene Aufgeschlossenheit gegenüber Westeuropa und den USA sowie die eigene Fortschrittlichkeit zu demonstrieren.

Insgesamt waren klassische Gruppenaufnahmen, auf denen die Belegschaft in mehreren Reihen hintereinander stand, in russischen Firmenalben eher selten. Oft halten Arbeiter auf Gruppenaufnahmen Werkzeuge in den Händen, die sie als Mitglied einer bestimmten Abteilung markieren.[216] Auf den Aufnahmen der Textilfabrik Gjubner stellte der Lichtbildner teilweise Arbeitsszenen beispielsweise der Zeichner nach. Diese posieren im Freien an zwei Tischen, womit sie den Eindruck erwecken, als entwürfen sie im Moment des Fotografierens Motive an der Leinwand oder kopierten Vorlagen aus den Musterbüchern. Besonders im Vergleich zu Fotoalben französischer Fabriken fällt im Zarenreich das Fehlen von Aufnahmen auf, welche die gesamte Belegschaft zeigen. In Frankreich präsentierten Unternehmer teilweise mehrere Abzüge aus unterschiedlichen Jahren, um zu verdeutlichen, wie stark die Zahl ihrer Beschäftigten zugenommen hatte.[217] Eventuell war die Wertschätzung russischer Industrieller für die eigene Belegschaft weniger stark ausgebildet und schlug sich im Fehlen dieses Motivs wieder. Denkbar wäre auch, dass die

215 In der fotografischen Forschung wird oft von einem Prozess der Demokratisierung gesprochen, den die Fotografie in Gang gesetzt habe. Im Zuge dieses Prozesses habe jeder Zugang zu seinem persönlichen Portrait erhalten. Einer der ersten hierzu: Alain Corbin: Kulisse, in: Philippe Airès; Georges Duby (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 4. Von der Revolution zum großen Krieg, Frankfurt a. M. 1992, S. 426–629, S. 431. Zu Fotografie als Distinktionsmerkmal: Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 29.

216 Z. B.: o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda, S. 13. Dies gilt nicht nur für Gruppenaufnahmen in Alben, sondern auch für Gruppenfotografien, die als lose Abzüge überliefert sind. Beispielsweise: GATO f. 3097, op. 3, d. 106 oder GATO f. 3097, op. 3, d. 133.

217 Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 95.



Abb. 29 o. A.: Die russischen Angestellten und Vorarbeiter (Službaščie i mastera russkie/ Les employès et contremaitres russes), in: o. A.: Album der Gesellschaft der Kattunmanufaktur Al'bert Gjubner in Moskau (Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner v Moskve), Moskva o. J, S. 7. RGB Izo MK XII–127



Abb. 30 o. A.: Die ausländischen Angestellten und Vorarbeiter (Službaščie i mastera inostrancy/Les employès et contremaitres ètrangers), in: o. A.: Album der Gesellschaft der Kattunmanufaktur Al'bert Gjubner in Moskau (Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner v Moskve), Moskva o. J, S. 6. RGB Izo MK XII–127

Bindung zur eigenen Belegschaft weniger stark war oder dass die frühen Vergleichsbilder fehlten, so dass vorher-nachher Gegenüberstellungen nicht möglich waren.

Arbeiter waren ein fester Bestandteil des Fabrikraums, wie er sich dem Betrachter in Firmenalben präsentiert. Allerdings zeigen die Fotografien kaum Portraits individueller Personen, abgesehen von einigen wenigen Einzelaufnahmen von Firmengründern oder von Mitgliedern der Firmenleitung, die sich am Anfang eines Albums finden.[218] In der Regel zeigen fotografische Aufnahmen zwar individuelle Gesichter der Arbeiter, diese blieben aber anonym und erhielten weder einen Namen noch eine individuelle Lebensgeschichte. Der Produktionsprozess bestimmte die Mehrheit der Personenaufnahmen, deren Protagonisten der Industrie untergeordnet waren. Während es in Frankreich üblich war, dass die Belegschaft Gruppenaufnahmen kaufen konnte und die Arbeiter auf diese Weise eine Fotografie von sich erhielten,[219] waren die Fotografien im Zarenreich exklusives Eigentum der Betriebsleitung.

5.3.4 *Ein Herz für Arbeiter – Wohlfahrtseinrichtungen*

Repräsentative Fotoalben zeigten ihrem Publikum von Industriellen oder interessierten Laien der Oberschicht neben dem Fabrikgelände, den Werkshallen oder Aufnahmen der Belegschaft auch Wohlfahrtseinrichtungen für die Arbeiter, die ein fester Bestandteil des Bildprogramms waren.[220] Der dargestellte Fabrikraum umfasste neben den unmittelbar auf dem Werksgelände errichteten Gebäuden damit auch die Lebenswelt der Arbeiter und ihrer Familien. Auf diesen Fotografien waren Frauen und Kinder präsenter als auf den Aufnahmen vom Werksgelände – generell zeigten Bilder sozialer

218 o. A.: Al'bom manufaktury Al'berta Gjubner, S. 1–3. Zur spezifischen Darstellungsweise der Portraits in der Industriefotografie siehe auch: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240.

219 Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 90, 93.

220 Mit Blick auf den Arbeitsschutz lag das Zarenreich Anfang des 20. Jahrhunderts nicht wesentlich hinter dem Standard westeuropäischer Länder: Für Frauen und Jugendliche herrschte ein Nachtarbeitsverbot. Die Arbeitszeit lag um die Jahrhundertwende mit 11–11.4 Stunden etwas über der in Deutschland, England oder den USA. Allerdings variierte gerade der Umgang mit der eigenen Belegschaft sehr stark je nach Unternehmen. Beispielsweise zur Ausbeutung von Arbeitern: Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 109–112. Ein Bereich, in dem das Zarenreich im Vergleich zu westeuropäischen Ländern Nachholbedarf hatte, war die Sozialgesetzgebung. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1198–1201. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass die Lebensbedingungen gerade in russischen Städten sehr schlecht waren. Folglich litten gerade auch Arbeiter unter diesen Zuständen, denn mit ihrem Lohn waren für sie generell nur preiswerte und damit einfache Unterkünfte in eher schlechtem Zustand erschwinglich.



Abb. 31 o. A.: Gesamtansicht der Kattunfabrik (Obščij vid sitcevoj fabriki), in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 75. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1))

Einrichtungen häufiger Personen (Abb. 31).[221] Schließlich profitierten die Menschen von den Institutionen der Arbeiterwohlfahrt. Fabriken stellten in erster Linie Produkte her und ordneten den Menschen als Arbeitskraft diesem Ziel unter, auf den Bildern der Arbeiterwohlfahrt rückten die Lichtbildner die Belegschaft und deren Familien ins Zentrum der Aufnahme und zeigten, wem das soziale Engagement des Unternehmens galt.

Für die große Dominanz von Kindern auf den Fotografien der Wohlfahrtseinrichtungen gibt es mehrere Gründe. Bildungseinrichtungen und Fabrikschulen waren ein besonders beliebtes Motiv,[222] denn sie ermöglichten den Industriellen ihr Engagement für die Zukunft des Zarenreichs zu demonstrieren, indem sie der kommenden Generation einen Zugang zur Bildung eröffneten.[223] Ein Vergleich mit Fotografien anderer Einrichtungen

221 Beispielsweise: o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 137, 140.

222 Besonders ab Mitte des 19. Jahrhunderts gründeten Unternehmer vermehrt Schulen für die Kinder ihrer Arbeiter. Gestwa, Proto-Industrialisierung, S. 169.

223 Die Textilfabrik Gjubner zeigte in ihrem Album eine Fotografie einer Kindergruppe und die entsprechende Bildunterschrift hieß: „Buduščie sotrudniki – Les travailleurs de l'avenir" (die zukünftigen Arbeiter). Dies verdeutlicht, dass sich die Fabrikanten bewusst um diese Gruppe kümmerten. o. A.: Al'bom manufaktury Al'berta Gjubner, S. 32.

unterstreicht die Bedeutung der Kindsymbolik: Schlaf- und Speisesäle waren häufig leer, damit die Menschen nicht vom inszenierten Engagement der Unternehmer ablenkten.[224] Im Gegensatz dazu fotografierten Lichtbildner Klassenzimmer fast immer mit Schülern und Lehrern.[225] Neben dieser moralischen visuellen Zukunftskommunikation verfolgten die Unternehmer mit ihrem Engagement auch praktische ökonomische Interessen. Sie hofften, dass gebildete Arbeiter weniger tränken und dadurch ihre Produktivität zunähme.[226] Auf diese Annahme zielte die Einrichtung von Bibliotheken, Theatern oder sonstigen Bildungseinrichtungen, die sich ebenfalls auf den Fotografien niederschlugen.[227] Weiter sahen Unternehmer die Kultivierung der Arbeiter als paternalistische Pflicht und erhofften sich durch das Engagement für die Kinder eine größere Loyalität der Belegschaft.[228] Die Lichtbildner zeigten die Bildungseinrichtungen sowohl von außen als auch von innen (beispielsweise Abb. 32).

Die Fotografie des Klassenraums aus der Fabrikschule der Krasnosel'sker Papierfabrik präsentiert ein großzügig eingerichtetes Zimmer, mit hohen Fenstern, elektrischer Beleuchtung und einem Ofen. Die Inszenierung sollte den Betrachter glauben machen, dass er eine möglichst authentische

224 Z. B. Abb. 34; aber auch: Reif, Heinz: „Wohlergehen der Arbeiter und häusliches Glück". Das Werksleben jenseits der Fabrik in der Fotografie bei Krupp, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 105–122, S. 179–240.

225 Interessant ist, dass mindestens die Hälfte der Schulaufnahmen im Fabrikkontext Mädchen zeigt und dies, obwohl Mädchen insgesamt weniger stark unter den Schülern vertreten waren und ihre Chancen, lesen zu lernen, statistisch nur halb so groß waren wie die der Jungen. Steinberg: Proletarian Imagination, S. 28.

226 Leonid Borodkin; Evgeny Chugunov: The Reading Culture of Russian Workers in the Early Twentieth Century (Evidence from Public Library Records), in: Miranda Remnek (Hrsg.): The Space of the Book. Print Culture in the Russian Social Imagination, Toronto 2011, S. 142–164, S. 144, 151. Vermutlich machten besonders die weißen Schürzen der Mädchen sie zu beliebten fotografischen Objekten.

227 Besonders zwischen 1900 und 1905 erfreuten sich Arbeitertheater in Unternehmen großer Popularität. Engel: Between the Fields and the City, S. 158. Abgebildet beispielweise auch in: o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin, S. 77.

228 Steinberg: Moral Communities, S. 35, 44–45, 51, 248. Allerdings entzogen sich viele Arbeiter diesen Kultivierungsversuchen seitens der Unternehmer. Zur Entwicklung des Schulwesens und der Bildungsstrategien im Zarenreich beispielsweise: Ben Eklof: Russian Peasant Schools. Officialdom, Village Culture, and Popular Pedagogy, 1861–1914, Berkeley u. a. 1986; Jan Kusber: Eliten– und Volksbildung im Zarenreich während des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studie zu Diskurs, Gesetzgebung und Umsetzung, Stuttgart 2004; Irina Mchitarjan: Der russische Blick auf die deutsche Reformpädagogik. Zur Rezeption deutscher Schulreformideen in Rußland zwischen 1900 und 1917, Bielefeld 1998.



Abb. 32 o. A.: Fabriklehranstalt. 3. und 4. Abteilung, 1. Klasse (Fabričnoe učilišče. 3-e i 4-e otdelenija 1-go klassa), in: Gesellschaft der Krasnosel'sker Papierfabrik der Erben von K. P. Pečatkin (Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina), Sankt-Peterburg nach 1911, S 40. RNB OĖ Ė((AlTch450)/(1–1a))

Situation vor sich habe. Die Mehrheit der Kinder auf Abbildung 32 hat ihren Blick auf die Bücher gesenkt, selbst die Lehrerin scheint in ihre Lektüre vertieft. Entsprechende Aufnahmen gelangen besser, wenn der Fotograf ältere Schüler fotografierte. Auf Bildern wie Abbildung 33 aus der Kinderkrippe der Krasnosel'sker Papierfabrik blickten alle Kinder zum Fotografen, so dass für den Betrachter klar zu erkennen ist, dass es sich hier um eine Inszenierung vor der Kamera handelt.

Gerade die Fotografie der Schulklasse passt hervorragend zu anderen Industriefotografien, indem sie eine saubere Umgebung beschwört, in der nach neuesten Standards gelehrt und gelernt wird. Die Aufnahme spart jeden Hinweis darauf aus, dass Schulen auch Orte der Disziplinierung und Demütigung sein konnten.[229]

Die Kleidung der Kinder betont die Bildungseinrichtungen als Raum der Ordnung und Sauberkeit. Auf den schwarz-weißen Abbildungen bilden die

229 Teilweise können Schulen im 19. Jahrhundert auch als Orte der Gewalt betrachtet werden: So beschreibt Gerasimov, wie der Lehrer allen finnischsprachigen Kindern in der Fabrikschule der Krenholmer Textilmanufaktur verbot, Russisch zu sprechen. Jedes Vergehen ahndete er mit Prügelstrafen. Gerasimov: Foster Child of the Founding Home, S. 274.

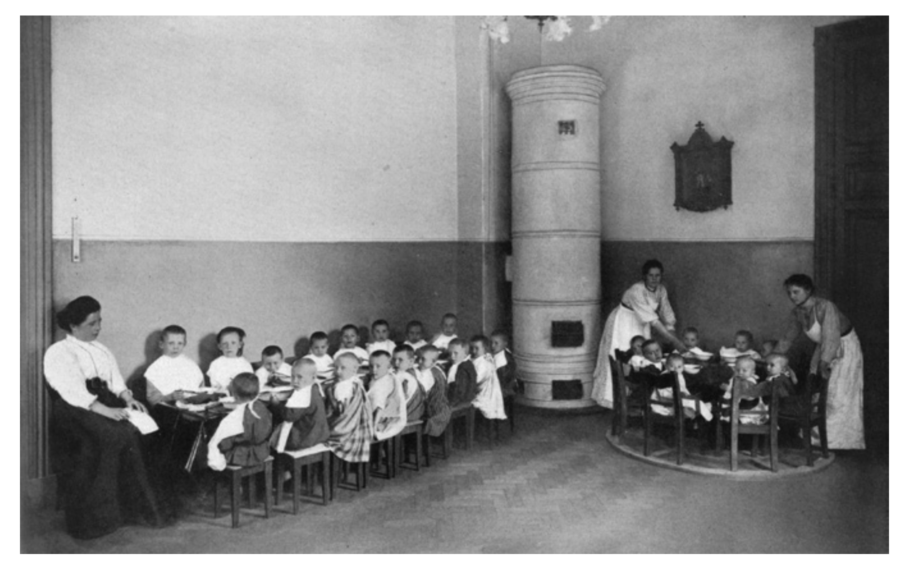


Abb. 33 o. A.: Krippe für die Kinder der Arbeiter (Jasli dlja detej rabočich), in: Gesellschaft der Krasnosel'sker Papierfabrik der Erben von K. P. Pečatkin (Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina), Sankt-Peterburg nach 1911, S 49. RNB OĖ Ė((AlTch450)/(1–1a))

hellen Flächen der weißen Schürzen einen klaren Kontrast und betonten die Reinlichkeit ihrer Trägerinnen.[230] Es ist davon auszugehen, dass anlässlich des Besuchs des Fotografen auch die Jungen in ihren besten Kleidern erschienen. Dies ist neben Schulaufnahmen auch auf anderen Fotografien zu beobachten.[231] Nahm ein Fotograf beispielsweise Kinder vor Arbeiterhäusern auf, trugen diese häufig Schuhe, und auch hier fallen weiße Kleider, Hemden oder Schürzen auf (Abb. 31). Unter gewöhnlichen Umständen wäre wohl kaum eine Mutter einverstanden gewesen, wenn sich ihr Kind in Festtagskleidung in den Sand gesetzt hätte. Es wird ein weiteres Mal deutlich, dass der Besuch eines Fotografen eine Ausnahmesituation darstellte und die Fabrikanten von den Arbeitern erwarteten alles zu tun, um die Inszenierung der Fabrik als sauberen Ort zu untermauern. Arbeiter waren auf Fotografien grundsätzlich nie schmutzig, selbst auf Aufnahmen aus der Metallverarbeitung oder der Stahlherstellung (Abb. 25) haben die Dargestellten immer saubere Gesichter

230 Auch in Frankreich galten weiße Schürzen in der Industriefotografie als Zeichen von Sauberkeit. Assegond: La photographie du travail, S. 246.

231 Für den Besuch beim Fotografen legten die Menschen üblicherweise ihren Sonntagsstaat an. Teilweise verfügten die Ateliers über einen Fundus an Leihkleidern, aus denen die Portraitierten wählen konnten. Sachsse: Fotografie, S. 39–40.

und Hände. Ihr Erscheinungsbild ist tadellos, obwohl die Arbeiter gerade hier in einem Umfeld tätig waren, in dem sie mit Ruß und Maschinenöl in Berührung kamen und folglich dunkle Verfärbungen auf Haut und Kleidung hätten sichtbar sein müssen.[232]

Den Eindruck von Sauberkeit und Ordnung unterstrichen auch Fotografien der Arbeiterunterkünfte, insbesondere die Innenaufnahmen aus Schlafsälen, so Abbildung 34 aus dem Jahr 1888. Dies war im Zarenreich die verbreitetste Unterbringung für Arbeiter.[233] Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine fortschrittliche Variante, denn vor der Jahrhundertwende waren viele Schlafsäle nur mit einfachen Pritschen ausgestattet.[234] Alle Beispiele dieses Motivs im analysierten Quellenkorpus sind menschenleer, und die in regelmäßigen Reihen stehenden Betten und Schränkchen dominieren die Bildkomposition. Die durch die einheitlich gemachten Betten erzeugte Ästhetik lässt vergessen, wie viele Menschen hier nebeneinander schliefen und lebten. Die völlige Abwesenheit persönlicher Gegenstände legt erneut offen, dass es sich um eine starke Inszenierung handelt.

Diese Form des sozialen unternehmerischen Engagements war im Zarenreich akzeptiert und galt als fortschrittlich. Im Gegensatz dazu finden sich in französischen Fabrikalben keine Fotografien aus Schlafsälen.[235] Hier werden die unterschiedlichen Kontexte deutlich, vor denen russische und französische Industrielle das Bildrepertoire für Alben ihrer Unternehmen zusammenstellten. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gab es besonders in Frankreich zunehmend Unternehmer, die sich im sozialen Wohnungsbau engagierten und Arbeitersiedlungen für ihre Belegschaft bauen ließen.[236] Die Fabrikanten wollten die Lebensbedingungen der Menschen verbessern, so dass Familien beispielsweise eigene Wohnungen oder kleine Häuschen mit Garten erhielten.

---

232 Diese Faszination für Sauberkeit findet sich auch in der ethnografischen Fotografie und der Kolonialfotografie – ebenfalls ein Bereich, in dem Kultivierungsbemühungen eine wichtige Rolle spielten. Anne McClintock: Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest, Oxon, New York 1995, S. 211, 214.

233 Engel: Between the Fields and the City, S. 204–205. Bis in die 1880er Jahre war es keine Seltenheit im Zarenreich, dass die Arbeiter direkt in der Fabrik schliefen. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1194; Pavlov: Ten Years of Experience, S. 130.

234 Pavlov: Ten Years of Experience, S. 124.

235 Gespräch mit Céline Assegond am 28. August 2014 in Basel.

236 Charles Fourier: Cités ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes, Paris 1849; A. Penot: Les cités ouvrières de Mulhouse et du département du Haut-Rhin, Mulhouse, Paris 1867, S. 1–2, 7–9; Stéphane Jonas: Le Mulhouse industriel. Un siècle d'histoire urbaine 1740–1848, Bd. 2, Paris 1994, S. 169–191; Stéphane Jonas: Mulhouse et ses cites ouvrières. Perspective historique 1840–1918, quatre-vingt ans d'histoire urbaine et sociale du lodgement ouvrier d'origine industrielle, Strasbourg 2003, S. 66–212.



Abb. 34 Levickij: Schlafsaal der Meister in der Fabrik in Moskau (Spal'naja masterov na fabrike v Moskve), in: o. A.: Ansichten der Fabrik und Geschäfte der Gesellschaft A. I. Abrikosov und Söhne im Jahr 1888. Die Fabrik ist während der Produktion donnerstags von 2 bis 4 Uhr für die Öffentlichkeit geöffnet, Aufsicht habender Direktor V. A. Abrikosov (Vidy fabrik i magazinov tovariščestva A. I. Abrikosova synovej, v 1888g. Fabrika otkryta dlja publiki vo vremja proizvodstva po četvergam, ot 2 do 4 časov, Direktor Rasporjaditel' V. A. Abrikosov), Moskva 1888, S. 24. RGB Inv MK XII–1277

Dadurch stärkten sie die Loyalität zwischen der Belegschaft und ihrem Betrieb. Für französische Unternehmer mussten die russischen Fotografien großer Schlafsäle rückschrittlich erscheinen,[237] weswegen sich entsprechende Aufnahmen nicht eigneten, um für das gesunde Lebensumfeld der Fabrik zu werben.

Im Zarenreich stellte sich die Wohnsituation der Arbeiter im Vergleich zu Frankreich prekär dar. 1912 lebten in Moskau durchschnittlich 8,7 Menschen in einer Wohnung, in St. Petersburg lag mit 7,4 Bewohnern pro Wohnung die

237 Beispielsweise die unterschiedlichen Arbeiterunterkünfte in Mulhouse: Penot: Les cites ouvrières de Mulhouse, S. 32–35.

Zahlen ebenfalls weit über dem Durschnitt anderer europäischer Hauptstädte wie Paris (4,3), Wien (4,2) oder Berlin (3,9).[238] Bei diesen Zahlen handelt es sich um eine Schätzung – die Verhältnisse sahen besonders in Mietskasernen deutlich schlimmer aus. Hier vermieteten Wohnungsbesitzer teilweise einzelne *ugly* (Ecken), so dass sich oft mehrere Familien in einem einzigen Zimmer drängten, nur durch Vorhänge voneinander getrennt.[239] Folglich hatten russischen Betrachter eher Bilder von Schlafgängern vor Augen – Personen, die abwechseln im selben Bett schliefen, womöglich auf Pritschen in fensterlosen Räumen (Abb. 60 und 61). Vor diesem Hintergrund erscheinen die ordentlichen, sauberen Schafsäle mit großen Fenstern als erstrebenswerte Orte.

Auch die Außenaufnahme von Arbeitersiedlungen wie die der Textilfabrik *Ivan Garelin i Synov'ja* (Abb. 35) müssen vor dem Hintergrund der Wohnsituation der Arbeiter im Zarenreich interpretiert werden. Dem heutigen Betrachter stechen besonders die Pfützen auf der morastigen Straße ins Auge; ein Anblick, der eher negative Assoziationen wie fehlende oder wenig fortschrittliche Infrastruktur oder die russische Wegelosigkeit weckt.[240] Der Zustand der Straßen war für die Auftraggeber des Albums dagegen ganz normal, sonst hätten diese das Bild nicht in die Publikation aufgenommen. Das eigentliche fotografische Objekt waren stattdessen die einstöckigen Holzhäuser rechts und links der Straße, in denen Meister und Arbeiter lebten. Diese Bauten hatte das Unternehmen als soziale Fürsorge für seine Mitarbeiter bauen lassen.

Zum festen Bildprogramm der Wohlfahrtseinrichtungen gehörten auch Fotografien des fabrikeigenen Krankenhauses. Seit 1866 verpflichtete ein Erlass alle Fabrikbesitzer, deren Belegschaft die Zahl von 1.000 Arbeitern überschritt, eine Krankenstation mit zehn Betten vorzuhalten und zusätzlich

238 Ruble: Second Metropolis, S. 266. Die große Wohnungsnot und das enorme Wachstum der russischen Städte ließ St. Petersburg um die Jahrhundertwende zur teuersten Stadt Europas werden. Engel: Between the Fields and the City, S. 111–112, 173–181, 328.

239 Vermutlich lebten 1913 noch etwa 10 Prozent der Bevölkerung der russischen Hauptstadt in Ecken. Steinberg: Petersburg, S. 12; William Brumfield: Russian Architecture and the Cataclysm of the First World War, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 165–188, S. 181–182; Engel: Between the Fields and the City, S. 204–205; Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 317. Wenn dies möglich war, bevorzugten Familien vergleichbare kleinere Arbeiterhäuschen. Pavlov: Ten Years of Experience, S. 127.

240 Auch die Zeitgenossen selbst hofften darauf, dem Alltag der schlammigen Dorfstraßen zu entkommen, und das trotz der weit verbreiteten Skepsis gegenüber dem urbanen Leben in den Städten. Brooks: When Russia Learned to Read, S. 13. Zur russischen Wegelosigkeit und der Bedeutung des Straßennetzes: Roland Cvetkovski: Russlands Wegelosigkeit. Semiotik einer Abwesenheit, in: Karl Schlögel (Hrsg.): Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte, München 2011, S. 91–107.



Abb. 35 o. A.: o. T., in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 89. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1))

fünf Betten für alle weiteren 1.000 Beschäftigten bereitzustellen.[241] In ihren Werbetexten in Illustrierten betonten die Verantwortlichen der Betriebe explizit, wie viel medizinisches Personal sich um das Wohlergehen ihrer Arbeiter kümmerte.[242] Die detaillierten Beschreibungen der Krankenfürsorge und Gesundheitsvorsorge in populären Zeitschriften zeigen, dass die Unternehmer erkannten, welche Brisanz die Gesundheitslage der Fabrikarbeiter in den gesellschaftlichen Diskussionen des ausgehenden Zarenreichs hatte. In den 1870er Jahren hatten sich an ihnen sogar Arbeiterunruhen entzündet.[243] Zwar hatten sich die Zustände seither verbessert, dennoch bemängelten Fabrikinspektoren regelmäßig die schlechte medizinische Versorgung der Arbeiter.[244] Über die tatsächlichen Zustände im Inneren der Krankenhäuser schweigen sich die meisten Fotografien jedoch aus und zeigen bis auf eine Ausnahme

241 James Mavor: An Economic History of Russia, Bd. 2, New York [2]1965 (ursprünglich 1914), S. 408.

242 Beispielsweise: I. I. Ratner: Na fabrike Blingken i Robinson, in: Novoe Vremja, 29.05.1910, S. 12; o. A.: O značenie švejnoj mašiny v domašnem obichode i promyšlennosti, in: Niva, 03.09.1905, S. 700–700v.

243 Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 48–73.

244 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1201.

nur Außenaufnahmen der Krankenstationen.[245] Die Innenaufnahme zeigt leere Bettgestelle ohne Bettwäsche oder Patienten. Fotografien von Kranken hätten die Erzählung einer gesunden Fabrik infrage gestellt. Darüber hinaus hätten Aufnahmen von Patienten das Potential gehabt, die Inszenierung des geordneten und friedlichen Raums der Fabrik zu untergraben: Es hätte sichtbar werden können, welche Verletzungen die Arbeiter durch Unfälle an den Maschinen davontrugen.[246] Ursachen für Verletzungen waren neben Arbeitsunfällen auch Willkür und Gewaltausübung durch die Werkspolizei, die sowohl finanzielle als auch körperliche Strafen verhängen konnte.[247] Wären Unternehmer in Alben auf Disziplinarmaßnahmen eingegangen, hätten sich Betrachter möglicherweise gefragt, ob die Arbeiter nicht doch gefährlich seien. Angesichts der Angst der russischen Eliten vor einer organisierten Arbeiterschaft dürften Fabrikanten diese Themen gerne vermieden haben. Während westeuropäische Betriebe Fotografien von Invaliden verwendeten, um mit Bildern von Erholungsheimen ihr besonderes Engagement für ihre Belegschaft zu betonen,[248] klammerte die russische Industriefotografie diese Thematik fast vollständig aus. Die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers durch die Technik war kein Motiv, das Fabrikanten in Fotoalben verbreiteten oder das andere Medien aufgriffen und publizierten. Auch dieses Bild des Fabrikraums wäre mit der idealen Scheinwelt der Fotoalben kollidiert.

---

245 RGB: Izo 6141–77: Karl Andreevič Fišer: Brjanskij rel'soprokatnyj, stalelitejnyj, železodelatel'nyj i mechaničeskij zavod. Osnovan v 1873 godu, Moskva o. J., S. 27; RNB OĖ: Ė((AlTch391)/(1–1)): J. Grodzicki; V. Radomiu: Ostroveckie Čugunoplavil'nye i Železodelatel'nye Zavody 1896, o. O. 1896, S. 15; RGB: Izo 21544–73: o. A.: Očerk osnovanija razvitija i nynešnjago sostojanija fabrik i zavodov Akcionernago obščestva bumažnych manufaktur I. K. Poznanskago v gor. Lodzi, Lodz 1896, S. 5–6; NBGĖ ORK: BsN28: o. A.: Prebyvanie ego Imperatorskago veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovskom južno-rossijskom zavod brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda, Moskva 1915, S. 77; RGIA f. 37, op. 81, d. 224: o. A.: Vidy chimičeskich zavodov Tovariščestva P. K. Uškova i Ko, S. 28.

246 Semën Ivanovič Kanačikov: A Radikal Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semën Ivanovič Kanačikov, Übersetzung: Reginald Zelnik, Stanford 1986, S. 15. Körperliche Verletzungen und Leiden spielten in den Schriften von Arbeiterautoren eine wichtige Rolle. Steinberg: Proletarian Imagination, S. 72–73. In Deutschland nutzte die AEG Fotografien von Verstümmelungen durch Arbeitsunfälle zur Unfallprävention. Im Zarenreich war die Angst der Unternehmer vor kritischen Fragen offenbar zu groß. Rogge: Fabrikwelt um die Jahrhundertwende, S. 160–162.

247 Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 40, 238, 240, 275, 279. Teilweise waren diese Strafen so schwer, dass die Geschlagenen an den Folgen starben.

248 Matz: Industriefotografie, S. 67, 69.

5.4 Fazit

Unternehmer präsentierten ihrem Publikum, das vornehmlich aus der gehobenen Mittel- und Oberschicht stammte, den Fabrikraum mittels Fotografien in aufwendig gearbeiteten und kostbar verzierten Alben. Viele Fotografien hätten nicht bis heute überlebt, wenn sie nicht Teil eines Albums geworden wären. Diese exklusive Rahmung verfolgte mehrere Ziele: Die Fabrikleitung drückte, wenn es sich um Geschenke handelte, mit den teuren Alben ihre Wertschätzung gegenüber dem Beschenkten aus. Im Gegenzug konnte sie hoffen, dass die prunkvollen Einbände das Interesse der Betrachter weckten und zu einem positiven Blick auf das Unternehmen führten. Darüber hinaus stimmten die prächtige Ausstattung der Bände die Betrachter auf das Narrativ ein, das die Fabrik als einen Raum der Symmetrie, der Ordnung und industriellen Ästhetik präsentierte. Bildsprache und Stilmittel blieben bis zum Ersten Weltkrieg relativ konstant. Mit der voranschreitenden Entwicklung der fotografischen Technik erweiterten sich sukzessive die gängigen Motive, so dass die Fotografen nach der Entwicklung des künstlichen Blitzlichts auch in Werkstätten Aufnahmen anfertigen und Personen fotografieren konnten.

Die Fotoalben führten den Betrachter in einem visuellen Rundgang über das Fabrikgelände, zeigten leer geräumte Flächen oder symmetrisch aufgeschichtete Produkte sowie Werkshallen, in denen Maschinen, Menschen und Elemente der Architektur sich zu einem geometrischen Gesamtbild verbanden.[249] Dabei entstand eine „konstruktivistische Ästhetik“, wie Elvire Pelegro sie bezeichnet.[250] Geometrische Elemente dominierten die Darstellungen und schufen eine Bildsprache und -wirkung, die die Malerei erst mehrere Jahrzehnte später aufgriff.

Auf manchen Fotografien reduzierten die Lichtbildner mit Retuschen den abgebildeten Raum und lenkten damit die volle Aufmerksamkeit des Publikums auf ein einzelnes Produkt,[251] wobei der Rahmen des Albums auch diese Aufnahmen in den Kontext der Fabrik einband. Viele Bilder vermitteln dem Betrachter trotz der zahlreichen Details und Formen eine gewisse Ruhe. Sie stellen einen idealen Fabrikraum dar, dessen Charakteristika den Argumenten der Industrialisierungskritiker und Schilderungen von Arbeitern aus

249 Zu Zeichnungen und Stichen mit geometrischen Fabrikansichten: Pierrot: Les images de l'industrie en France, Abb. 163–164, 175, 180–184.

250 Elvire Pelegro: Die Stadtmaschine. Architektur und Industrie, in: Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 196–223, S. 201.

251 Zum durch den Fotografen konstruierten oder bearbeiteten Raum: Timm Starl: Kritik der Fotografie, Marburg 2012, S. 220.

anderen Kommunikationskontexten diametral gegenüberstanden. Die Fotografien zeitgen kein grelles Licht, sie sparten die Geschwindigkeit des Arbeitsprozesses und den Lärm in den Werkshallen aus.[252] Die Gesichter der Arbeiter zeigen Konzentration und Neugierde statt Müdigkeit, Anstrengung und Langeweile. Der Selbstdarstellung der Unternehmer kam entgegen, dass eine Fotografie einen Moment festhält, der Betrachter seinen Eindruck, zum Beispiel der eines konzentriert arbeitenden Mannes, aber auf den gesamten Arbeitsprozess überträgt.[253] In öffentlichen Diskussionen sahen sich Fabrikanten oft mit ablehnenden oder ambivalenten Meinungen gegenüber der Industrie konfrontiert. Im Rahmen ihrer Selbstdarstellung legten die Industriellen darum Wert darauf, ihrem Publikum eine eindeutig positive Nachricht zu vermitteln. In den Firmenalben galt es, Bilder zu vermeiden, die den Fabrikraum als fremd und einschüchternd zeigen.[254] Stattdessen setzten Fotografen und Unternehmer auf eine ästhetisierte und geordnete Demonstration des Firmenraums. Die Inszenierung der internen Hierarchien unterstreicht die Darstellung der Fabriken als stark reglementierte Orte, in denen Chaos und Unruhe keinen Platz hatten. In dieses geordnete Bild gliedern sich auch die Gruppenfotografien der Arbeiter ein.

Roland Barthes nennt die zeitliche Dimension als ein Hauptmerkmal der Fotografie.[255] Indem das fotografierte Objekt für den Betrachter nicht mehr verfügbar ist, stößt die Abbildung den Rezipienten auf seine eigene Vergänglichkeit.[256] Russische Unternehmer setzten den dokumentarischen Charakter, den Barthes das „Es-ist-sogewesen" nennt, gezielt ein und entwickelten eine Zukunftsdimension für die neuen Bilder. Mit den Inszenierungen ihrer Unternehmen reagierten russische Fabrikanten so auf aktuelle Diskussionen

---

252 Kanačikov: A Radikal Worker in Tsarist Russia, S. 50–51.

253 Matz: Industriefotografie, S. 55.

254 Die Strategie, mittels der Architektur eine Brücke zwischen alten, bekannten Bauformen und der neuen Gebäudefunktion zu schlagen, wurde in Russland insbesondere bei Bahnhöfen angewandt. Frithjof Benjamin Schenk: Bahnhöfe. Stadttore der Moderne, in: Markus Ackeret; ders.; Karl Schlögel (Hrsg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 141–157, S. 150–152. Zur Bahnhofsarchitektur allgemein: Carroll L. V. Meeks: The Railroad Station. An Architectural History, New York 1975.

255 Barthes: Die helle Kammer, S. 87–89.

256 Hierzu auch: Annika Baacke: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation. Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt, Berlin, Univ., Diss., 2013, S. 64–65; Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben, Würzburg 2003, S. 279.

innerhalb der russischen Eliten und entkräfteten Vorwürfe und Ängste vor einem russischen Manchester-Kapitalismus[257] mit visuellen Argumenten. Die Industriefotografien in ihren Fotoalben skizzierten darum die Fabrikräume weniger als Abbilder einer sozialen Realität denn als Zukunftsvisionen: als Räume, die im Gegensatz zur chaotischen Realität bereits von einer perfekten Ordnung bestimmt seien. Der authentische Charakter der Fotografien rief im Betrachter den Eindruck hervor, diese Zustände seien bereits zur Realität geworden.[258]

Russische Unternehmer präsentierten wann immer möglich die technische Ausstattung ihrer Betriebe und führten rationalisierte Arbeitsprozesse vor, bei denen die Beteiligung der Menschen auf ein Minimum reduziert schien. Demgegenüber glichen viele russische Firmen in der Realität jedoch bis zum Ersten Weltkrieg eher großen Handwerksbetrieben.[259] Die große Anzahl von Angestellten in der Textilindustrie lässt sich kaum mit den fast menschenleeren Aufnahmen der Werkstätten in Einklang bringen.[260] Ähnlich idealisiert waren auch die Inszenierungen der hygienischen Bedingungen innerhalb der Fabrikhallen und Einrichtungen der Arbeiterwohlfahrt sowie die Lebensbedingungen und Wohnverhältnisse der einfachen Belegschaft. Viele Industriebtriebe befanden sich im späten Zarenreich in mittelgroßen wie kleinen Städten sowie in dorfähnlichen Siedlungen. Die Fabriken waren somit Inseln im Meer der bäuerlichen Rückständigkeit, so dass die hier untersuchten Alben und die darin konstruierten Räume auch als Versuch verstanden werden können, der Unordnung des ruralen Russlands einen modern anmutenden urbanen Ordnungswillen sowie Fortschritt entgegenzusetzen.[261] Indem die Firmen-

257 Der Begriff Manchester-Kapitalismus bezeichnet eine Form des Kapitalismus, die nicht oder nur in sehr geringem Maße durch staatliche Vorgaben kontrolliert wird. Mit dieser Wirschaftsform werden soziale Missstände wie große Armut der Arbeiter, felender Arbeitssicherheit oder Kinderarbeit assoziiert. Konrad Winckler: Unternehmer in den politischen Theorien der Bürgerschaft. Rechte- und Pflichtenorganisation der Wirtschaft in Region, Nation und Europa, Berlin 2016, S. 61.

258 Nye: Image Worlds, S. 29.

259 Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 63; Thomas Held: Arbeitermilieus und soziale Erfahrungen in der Petersburger Metallindustrie 1890–1914, in: Heiko Haumann; Stefan Plaggenborg (Hrsg.): Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreichs, Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 165–185, S. 171.

260 Beispielsweise hatte die Moskauer Textilfabrik *Tovariščestvo sitcenabivnoj Manufaktury Ėmil' Cindel'* (Kompagnie der Katundruckmanufaktur Ėmil' Cindel') um 1900 mehr als 2.000 Arbeiter und war damit eine der größten Textilfabriken in der Stadt. Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 73.

261 Ein Vergleich von Industriefotografien und Alben, die die dörfliche Welt des bäuerlichen Russlands inszenierten, könnte Aufschluss geben, wie sich die im Hinblick auf das

alben Probleme und Gefahren aus den Fabrikräumen verbannten, erschienen diese als positive Orte, in denen die Ordnung der Zukunft bereits im Chaos und Durcheinander der Gegenwart erfahrbar schien.

Raumverhältnis des industrialisierten wie des agrarischen Zarenreichs die spezifische „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ visuell darstellte.

KAPITEL 6

Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen

Die Industrialisierung hatte im Zarenreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts so gut wie alle Lebensbereiche erfasst. Überall sahen sich die Zeitgenossen mit großen Veränderungen konfrontiert, mit einem Wertewandel, neuen Arbeitsformen und dem Aufweichen klassischer Geschlechterrollen. Als Reaktion auf diese Beschleunigung gesellschaftlicher Veränderungen kann ein zunehmendes Interesse an Geschichte beobachtet werden. Dies schlug sich in Russland beispielsweise in zahlreichen monarchischen, militärischen und religiösen Jubiläumsfeiern nieder.[1] Angesichts einer sich immer schneller wandelnden Welt vermittelte der Rückgriff auf die Geschichte den Zeitgenossen eine Form von Kontinuität und Verlässlichkeit.[2] War die Zeitwahrnehmung der Menschen im Zarenreich vormals von der Vorstellung eines kontinuierlichen Zeitstrahls geprägt, mussten sie sich um die Jahrhundertwende auf Konzepte relativer Zeitwahrnehmung mit Wiederholungen und Brüchen einstellen.[3] Die Linearität, die den Erzählungen von Jubiläen zugrunde lag, stellte einen Gegenentwurf dar und vermittelte den Beteiligten Vertrautheit und Sicherheit.

Bei der Geschichtsschreibung im Rahmen von Jubiläen spielen häufig historisch interessierte Laien eine tragende Rolle. Daher lässt sich das Phänomen als Form der *Public History* verstehen. Das Forschungsfeld entwickelte sich in den 1970er Jahren, als Historiker erneut ein wieder erwachtes, breites gesellschaftliches Interesse für Geschichte konstatierten.[4] Während die *Public*

---

1 Konstantin Nikolaevich Tsimbaev: Jubilee Mania in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Russian Society, in: Russian Studies in History, Jg. 47/2008, Heft 2, S. 14–30, S. 15.

2 Eric Hobsbawm: Introduction. Inventing Traditions, in: ders.; Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge [14]2006, S. 1–14, S. 4. Zur Bedeutung des Historismus auch: Anselm Doering-Manteuffel: Mensch, Maschine, Zeit. Fortschrittsbewußtsein und Kulturkritik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003, München 2004, S. 91119, S. 102–103.

3 Steinberg: Petersburg, S. 5.

4 Zur Genese des Forschungsfelds: Irmgard Zündorf: Public History und Angewandte Geschichte – Konkurrenten oder Komplizen?, in: Jacqueline Nießer; Juliane Tomann (Hrsg.): Angewandte Geschichte. Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit, Paderborn u. a. 2014, S. 63–76, S. 64–70; Irmgard Zündorf: Zeitgeschichte und Public History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 06.09.2016, URL: http://docupedia.de/zg/Zuendorf_public_history_v2_de_2016 (zuletzt eingesehen am 14.01.2017); Barbara Korte; Sylvia Paletschek: Popular History Now and Then. An Introduction, in: dies. (Hrsg.): Popular History Now and

History sich zunächst auf die Tätigkeit von Historikern außerhalb der Wissenschaft konzentrierte, umfasst der Begriff heute alle Akteure, die Geschichte für eine interessierte breite Öffentlichkeit jenseits der Universitäten aufarbeiten.[5] Dabei überrascht, dass viele Historiker den Forschungsgegenstand der *Public History* wie selbstverständlich primär in der Zeitgeschichte verorten.[6] Stefanie Samida weist zurecht darauf hin, dass bereits in früheren Jahrhunderten Formen der öffentlichen Geschichte verbreitet waren, und betont das Potential einer auf einen längeren Zeitraum ausgerichteten Forschungsperspektive. Diesem Plädoyer folgend untersucht das vorliegende Kapitel eine Form der *Public History*, die sich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute: das Phänomen des Firmenjubiläums.

Neben einem gesellschaftlichen Interesse für Geschichte[7] entwickelte sich im Zarenreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine professionelle Geschichtsschreibung. Es entstanden die ersten mehrbändigen und nach wissenschaftlichen Standards erstellten Monumentalwerke zur Geschichten des Russischen Reichs.[8] Die einflussreichsten waren *Istorija gosudarstva*

Then. International Perspectives, Bielefeld 2012, S. 7–12, S. 7. Hierzu auch: Jerome de Groot (Hrsg.): Public and Popular History, London u. a. 2012. Hermann Lübbe interpretiert dieses Interesse als Kompensation für einen Vertrauensverlust, der auf immer schnelleren Veränderungen basiert. Hermann Lübbe: Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung, in: Ulrich Borsdorf; Heinrich Grütter; Jörn Rüsen (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 13–38, S. 24.

5 Detaillierter zu dieser Entwicklung siehe: Zündorf: Zeitgeschichte und Public History.

6 Stefanie Samida: Public History als Historische Kulturwissenschaft: Ein Plädoyer, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 17.6.2014, URL: http://docupedia.de/zg/Public_History_als_Historische_Kulturwissenschaft?oldid=106186 (zuletzt eingesehen am 24.03.2016). Zündorf: Public History und Angewandte Geschichte, S. 73–74. Zwar gibt es Ausnahmen wie der Sammelband von Korte und Paletschek, doch auch Paul Nolte schreibt in seinem Überblicksartikel, dass das Zentrum des Interesses der *Public History* auf der Zeitgeschichte liege. Paul Nolte: Öffentliche Geschichte. Die neue Nähe von Fachwissenschaft, Massenmedien und Publikum. Ursachen, Chancen und Grenzen, in: Michele Barricelli; Julia Hornig (Hrsg.): Aufklärung, Bildung, „Histotainment"? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute, Frankfurt a. M. 2008, S. 131–146, S. 136.

7 In diese Periode fallen vermehrt Gründungen historischer Gesellschaften. Hierzu: Hans Hecker: Russische Universalgeschichtsschreibung. Von den „Vierziger Jahren" des 19. Jahrhunderts bis zur sowjetischen „Weltgeschichte" (1955–1965), München, Wien 1983, S. 25–29. Zu den Vorläufern im 18. Jahrhundert: A. D. Stepanskij: Pervye istoričeskie obščestva v Rossii, in: Voprosy istorii, 1973, Heft 12, S. 204–208.

8 Zur Entwicklung der russischen Geschichtsschreibung: Anatolij M. Sacharov: Die Entstehung des Historismus in der russischen Geschichtsschreibung des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Karl Otmar Freiherr von Aretin; Gerhard Ritter (Hrsg.): Historismus und moderne Geschichtswissenschaft. Europa zwischen Revolution und Restauration 1797–1815. Drittes deutsch-sowjetisches Historikertreffen in der Bundesrepublik Deutschland München, 13.–18. März 1978, Stuttgart 1987, S. 28–59, S. 30–47; Edward Thaden: The Rise of Historicism

Rossijskago (Geschichte des russischen Staates)[9] von Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766–1826) und *Istorija Rossii s drevnejščich vremen* (Geschichte Russlands von den ältesten Zeiten)[10] des Historikers Sergej Michajlovič Solov'ev (1820–1879). Diese Werke bildeten den Kontext und möglicherweise auch Bezugspunkt für die Autoren der zahlreichen Jubiläumsfestschriften.

Historische Untersuchungen russischer Jubiläen gibt es vergleichsweise wenige, und Firmenjubiläen finden in ihnen keine Beachtung.[11] Im Gegensatz dazu wandten sich deutsche Historiker in den vergangenen zwei Jahrzehnten vermehrt Unternehmensjubiläen zu.[12] Die vorliegende Arbeit stützt sich darum auf diese Forschungsergebnisse und überprüft sie anhand der russischen Beispiele.

---

in Russia, New York 1999, S. 13–15, 271–273; Thomas M. Bohn: Russische Geschichtswissenschaft von 1880 bis 1905. Pavel N. Miljukov und die Moskauer Schule, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 199–202.

9 Karamzin veröffentlichte 1818 die ersten acht Bände seines Werkes, der unvollendetezwölfte Band erschien postum 1829. Derek Offord: Nation-Building and Nationalism in Karamzin's History of the Russian State, in: Journal of Modern Russian History and Historiography, Jg. 3/2010, Heft 1, S. 1–50, S. 3.

10 1851 erschien der erste, 1879 der letzte von 29 Bänden. Thaden: The Rise of Historicism in Russia, S. 174–197, 235–270.

11 Zu nennen sind hier besonders die Arbeiten von Richard Wortman zum Jubiläum der Romanovdynastie. Richard Wortman: „Invisible Threads". The Historical Imagery of the Romanov Tercentenary, in: Russian History, Jg. 16/1989, Heft 2–4, S. 389–408; ders.: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 458–477. Außerdem gibt es Untersuchungen zur Dreihundertjahrfeier von Saratov, zum 100. Jahrestag der Schlacht von Borodino und einige Überlegungen allgemein zu Jubiläen im Zarenreich: Lutz Häfner: Städtische Eliten und ihre Selbstinszenierung. Die Dreihundertjahrfeier Saratovs 1891, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 48/2000, Heft 1, S. 17–40; Kurt Schneider: 100 Jahre nach Napoleon. Rußlands gefeierte Kriegserfahrung, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 49/2001, Heft 1, S. 45–66; Konstantin Nikolaevich Tsimbaev: Pravoslavnaja cerkov' i gosudarstvennye jubilei imperatorskoj Rossii, in: Otečestvennaja Istorija, Jg. 14/2005, Heft 6, S. 42–51.

12 Veit Damm: Jubiläumsaktivitäten und Unternehmenskommunikation deutscher Banken im späten 19. Jahrhundert, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 331–347; Veit Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung. Jubiläumsinszenierungen deutscher Banken und Versicherungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Leipzig 2007; Thomas Keiderling: I. Einführung, in: ders. (Hrsg.): Betriebsfeiern bei F. A. Brockhaus. Wirtschaftliche Festkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Beucha 2001, S. 8–47; Susanne Knabe: Firmenjubiläen. Geschichtsbewusstsein deutscher Unternehmer 1846 bis 1997, München, Univ., Diss., 2004; Klaus Tenfelde: „Krupp bleibt doch Krupp". Ein Jahrhundertfest: das Jubiläum der Firma Fried. Krupp AG in Essen 1912, Essen 2005; Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht.

Die deutschen Autoren bieten unterschiedliche Interpretationen für Firmenjubiläen: Sie zählen die Festlichkeiten zu den freiwilligen Sozialleistungen der Betriebe,[13] betonen die disziplinarischen Möglichkeiten[14] oder das Potential zur Identitäts- und Vertrauensbildung zwischen Belegschaft, Betriebsleitung und Geschäftspartnern.[15] Das vorliegende Kapitel verortet die Feierlichkeiten als Maßnahmen, um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen.[16] Es wird die These aufgestellt, dass Festprogramme und Festschriften ein Versuch der Industriellen waren, eine Erinnerungsgemeinschaft auf Basis der Firmengeschichte zu etablieren.[17] Da die Unternehmensleitungen unterschiedliche Adressaten im Blick hatten, wird untersucht, auf welche Weise das Zeremoniell die einzelnen Gruppen ansprach und welche Anknüpfungspunkte es ihnen bot, um sie in die Gemeinschaft zu integrieren.

Bislang gibt es so gut wie keine Forschungen zu Firmenjubiläen im vorrevolutionären Russland. Deswegen werden in diesem Kapitel neben Jubiläumspublikationen zusätzlich auch die Feierlichkeiten selbst in die Analyse einbezogen. Feste können als komplexes Zusammenspiel symbolischer Bedeutungen sowie Komponenten einer sozialen und politischen Wirklichkeit verstanden werden. Sie sagen damit mehr über die Zeitgenossen und den historischen Kontext aus als über die gefeierte Vergangenheit[18] und übernahmen gerade im 19. Jahrhundert wichtige gemeinschaftsbildende

---

13 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 28. Wie der russische Metallarbeiter Kanatčikov beschreibt, gab es auch andere Ereignisse, anlässlich derer Unternehmer Feste für die Arbeiter organisierten: Kanatchikov: From the Story of My Life, S. 53.

14 Jürgen Kocka: Unternehmer in der deutschen Industrialisierung, Göttingen 1975, S. 79.

15 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 11–12, 34–35.

16 Zur Bedeutung von Festen für die Herausbildung von Identität: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 56–57.

17 Bei der Untersuchung dieser Erinnerungsgemeinschaft steht deren Konstruktionsprozess im Fokus der Analyse und umfasst damit „das Moment des funktionalen Gebrauchs der Vergangenheit für gegenwärtige Zwecke" wie es Christoph Cornelißen für den Begriff der „Erinnerungskultur" beschreibt. Christoph Cornelißen, Erinnerungskulturen, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli.C3.9Fen?oldid=108499 (zuletzt eingesehen am 24.03.2016). Zur Erinnerungsgemeinschaft auch: Catrin B. Kollmann: Historische Jubiläen als kollektive Identitätskonstruktion. Ein Planungs- und Analyseraster, Stuttgart 2014, S. 45, 60.

18 Winfried Müller: Das historische Jubiläum. Geschichtlichkeit einer Zeitkonstruktion, in: ders. u. a. (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 1–75, S. 3.

Funktionen.[19] Aus diesem Grund verspricht die Analyse von Jubiläen aufschlussreiche Erkenntnisse über Kommunikationsstrategien der Unternehmer und den gezielten Einsatz historischer Narrative. Zusätzlich wird untersucht, welche Bedeutung dem Medium der Fotografie im Kontext der Jahrestage zukam.

Die Quellenlage ist schwierig, denn Dokumente aus Firmennachlässen ermöglichen häufig, wenn überhaupt, nur einen oberflächigen Einblick in die firmeneigene Festkultur, allzu häufig sind gar keine Akten zu Jubiläen überliefert.[20] Aus diesem Grund stützt sich die Analyse auf eine Vielzahl von Quellen und umfasst sowohl Fotografien, die anlässlich von Jubiläen entstanden, als auch schriftliche Dokumente aus Firmennachlässen.[21] Gegenstände wie Jubiläumsbecher oder Erinnerungsmünzen sowie die Berichterstattungen in Zeitungen und Zeitschriften ergänzen das Quellenkorpus.

Der erste Teil des Kapitels widmet sich den Festivitäten, der zweite fokussiert auf einen zentralen Aspekt vorrevolutionärer russischer Unternehmensjubiläen: die Firmenfestschrift. Das Quellenkorpus bilden acht Festschriften russischer Unternehmen aus unterschiedlichen Industriezweigen, die mit Fotografien oder nach Fotografien gedruckten Illustrationen bebildert sind. Die Untersuchung stützt sich sowohl auf die Texte der Publikationen, legt den Schwerpunkt aber auf die fotografischen Abbildungen und darauf, wie die Autoren diese in das Narrativ der Festschrift integrierten.

6.1 Die Genese des Firmenjubiläums

Als Vorgänger des Jubiläums gilt das bis ins 15. und 16. Jahrhundert hinein gefeierte religiöse Fest: das *Jubeljahr*.[22] Erste Nachweise auf außerkirchliche Jubiläumsfeiern stammen aus dem Umfeld der Universitäten. Besonders

---

19 Manfred Hettling; Paul Nolte: Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert, in: dies. (Hrsg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 7–37, S. 13, 18–19.

20 Dieses Problem beschreibt auch: Knabe: Firmenjubiläen, S. 20.

21 Die Dokumente des Quellenkorpus stammen von den Jubiläumsfeiern der folgenden Firmen: Admiralitejskie Ižorskie zavody, Baltijskij sudostroitel'nyj i mechaničeskij zavod, Iževskij oružejnyj i staledelatel'nyj zavod, Krengol'mskaja manufaktura, Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod, Tovariščestvo rossijsko-amerikanskoj rezinovoj manufaktury „Treugol'nik", Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod.

22 Das Jubeljahr geht auf eine alttestamentarische Tradition zurück, nach der auf sieben Sabbatzyklen (49 Jahre) ein *Jobeljahr* folgt, in dem alle, die verkauft worden waren, freigelassen wurden und Grundbesitz an seine ursprünglichen Besitzer zurückfiel. Dies sollte verdeutlichen, dass letztlich aller Besitz Jahwe gehört (Leviticus 25, 8–55). Die christliche

im 19. Jahrhundert gewannen säkulare Jubiläen an Bedeutung[23] wie Stadt-, Herrscher-, historische oder private Jubiläen, so dass um die Wende zum 20. Jahrhundert auch im Zarenreich eine schier unendliche Vielfalt von Anlässen Grund zum Feiern gab.[24] Jubiläen fügten sich in die im 19. Jahrhundert allgemein zu beobachtende Tendenz ein, der Vergangenheit eine immer wichtigere Rolle bei der Interpretation der Gegenwart zuzuweisen.[25]

Besonders ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begannen auch Firmen ihre Unternehmensjubiläen festlich zu begehen.[26] In Deutschland zählte dies spätestens ab Mitte der 1890er Jahre zur Firmenkultur. Der erste Hinweis auf ein russisches Firmenjubiläum stammt aus dem Jahr 1898.[27] Die im vorliegenden Kapitel untersuchten Jubiläen fallen in den Zeitraum zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des Ersten Weltkriegs, für den Konstantin Nikolaevič Cimbaev für das Zarenreich den Begriff *jubileemania* (Jubiläumsmanie) verwendet.[28]

Für Betriebe gab es eine Vielzahl von Anlässen, um Jubiläumsfeierlichkeiten auszurichten:[29] Gefeiert wurde meist der Jahrestag der Gründung eines

---

Tradition deutete diese Tradition um, indem im entsprechenden Jahr ein Ablass die Vergebung der Sünden versprach. Hierzu: Müller: Das historische Jubiläum, S. 9–15.

23 Ab dem 17. Jahrhundert deuten erste Hinweise auf Jubiläen einzelner Berufsgruppen (z.B. der Buchdrucker) hin. Müller: Das historische Jubiläum, S. 20–21, 34–46.

24 Tsimbaev: Jubilee Mania, S. 15.

25 Vgl. hierzu z. B. Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 44, 82. Nicht von ungefähr zeigt sich in der russischen Geschichtswissenschaft genau in dieser Zeit ein großer Entwicklungsschub. Während Historiker im 18. Jahrhundert Geschichtsschreibung basierend auf der Tradition der Bibel betrieben hatten, setzten die Vertreter des Historismus auf hermeneutische, quellenbasierte Interpretationen, nach denen die Entwicklungen das Produkt eines historischen Prozesses waren, den geographische, ethnographische und historische Faktoren beeinflussten. Sacharov: Die Entstehung der Historismus, S. 31; Thaden: The Rise of Historicism in Russia, S. 118.

26 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 332.

27 Knabe: Firmenjubiläen, S. 17; CGIA f. 1179, op. 27, d. 1, l. 10.

28 Um nur wenige zu nennen: 1903 – 200. Jahrestag der Gründung St. Petersburgs; 1905 – 200. Jahrestag des Siegs bei Poltawa; 1912 – Hundertjahrfeier der Schlacht bei Borodino; 1913 – Dreihundertjahrfeier der Romanovdynastie oder die Feiern zu den Gründungstagen von Moskau. Konstantin Nikolaevič Cimbaev: Fenomen jubileemanii v rossijskoj obščestvennoj žizni konca XIX–načala XX veka, in: Voprosy Istorii, 2005, Heft 11, S. 98–108, S. 98; Kathleen Klotchkov: Der lange Weg zum Fest. Die Geschichte der Moskauer Stadtgründungsfeiern von 1847 bis 1947, Berlin 2006. Zu russischen Jubiläen auch: Malte Rolf: Das sowjetische Massenfest, Hamburg 2006, S. 36–38.

29 Zusammenstellungen der häufigsten Anlässe geben: Keiderling (Hrsg.): Betriebsfeiern bei F. A. Brockhaus, S. 311–313; Knabe: Firmenjubiläen, S. 15.

Betriebs.[30] Andere Gelegenheiten für Feiern und den Druck einer Festschrift konnten großangelegte bauliche Umgestaltungen sein.[31] Auch Produkte und das Erreichen bestimmter Produktionszahlen gaben Anlass zu Festlichkeiten.[32]

Firmenjubiläen der Textilindustrie,[33] Luxusgüterproduktion[34] und Metallverarbeitung[35] bilden die Quellengrundlage dieses Kapitels; letztere, meist sehr große Unternehmen dominieren im Korpus. Jubiläumsfeiern setzten oft

30 Die Mehrheit der hier untersuchten Jubiläen und Festschriften wurde zu einem ebensolchen Anlass herausgegeben. Gavardii Polkovnik Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912, Moskva 1912; Gavardii Polkovnik Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912, Moskva 1912; o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody; o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura; o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda 1801–1901 gg., Sankt-Peterburg 1902; o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'. 1862–1912, Sankt-Peterburg 1912; o. A.: 1864 Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva. Allerdings erhebt diese Auswahl keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Es handelt sich um eine qualitative Auswahl, wobei besonders die Jubiläen Aufnahme in das Untersuchungskorpus fanden, zu denen über die Festschrift hinaus zusätzliche Informationen vorlagen.

31 Die *Admiralitejskie Ižorskie zavody* organisierten beispielsweise eine große Feier anlässlich der 100 Jahre zurückliegenden baulichen Umgestaltung der Firma. Auf dem Firmengelände waren 1803 neue steinerne Gebäude und Werkstätten errichtet worden, und das Unternehmen hatte sich von einer Werft mit Sägewerk zu einem metallverarbeitenden Betrieb erweitert. Larisa Dmitrievna Burim; G. A. Efimova: Ižorskie zavody. Istoričeskie očerki, Sankt-Peterburg 2012, S. 11–15.

32 Knabe: Firmenjubiläen, S. 15. Der *Kolomenskij mašinostroitel'nyj Zavod* beging im Jahr 1903 die Fertigstellung der 3.000. Lokomotive.

33 Bei der *Krengol'mskaja manufaktura* handelt es sich um eine bedeutende Textilfabrik. Zwar liegt diese im heutigen Estland, aber mehrere Gründe sprechen dafür, die Festschrift dennoch in den Untersuchungskorpus aufzunehmen. So lag die Manufaktur sehr nah an der russischen Hauptstadt, und die Fabrikanten führten das Unternehmen, als sei es ein russischer Betrieb. Zelnik: Law and Disorder on the Narova River, S. 16, 215. Außerdem handelt es sich um eine Textilfabrik, und für Vergleichszwecke war es wichtig, auch ein Beispiel dieses Industriezweigs in die Analyse einzubeziehen. o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura.

34 Ein Beispiel aus der Luxusgüterindustrie bildet *Tovariščestvo Brokar i Ko*, ein Unternehmen, das vor allem Seifen und Parfüms herstellte. o. A.: Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva.

35 Der *Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod* war eine der wichtigsten Waffenfabriken im Zarenreich. Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda. Der *Putilovskij zavod* war um die Jahrhundertwende einer der größten metallverarbeitenden Betriebe Russlands. o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda. Auch der *Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'* gehört zur metallverarbeitenden Industrie und stellte zum Zeitpunkt des Jubiläums 1912 besonders Maschinen her. o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'. Der *Kolomeskij mašinostroitel'nyj zavod* gehörte ebenfalls zur metallverarbeitenden Industrie. Die Firma produzierte zunächst Brücken und erweiterte dann ihre Produktion um Dampfmaschinen und -schiffe, Eisenbahnwagen und Dampflokomotiven

mehrjährige Planungen voraus und waren teuer. Wie hoch die jeweiligen Kosten waren, lässt sich nur schwer ermitteln.[36] Die Unterlagen der Waffenfabrik in Tula verzeichneten für die Feier des Jubiläums von 1912 Kosten in Höhe von 35.521,79 Rubel.[37] Zur selben Zeit lag der Lohn eines männlichen Arbeiters in einer Textilfabrik im Gouvernement Moskau bei 23 Rubel im Monat.[38] Damit wird deutlich, welche finanziellen Dimensionen entsprechende Feierlichkeiten erreichen konnten. Angesichts hoher Kosten bemühten sich staatliche Unternehmen, von den ihnen übergeordneten Ministerien finanzielle Unterstützung zu erhalten: Die Ižorsker Betriebe wandten sich beispielsweise an das Marineministerium,[39] die Waffenfabrik aus Tula bemühte sich um Gelder der Haupt-Artillerieabteilung des Kriegsministeriums.[40] Das Tulaer Unternehmen begründete seinen Antrag mit Verweis auf die Jubiläen des *Moskovskij voennyj gospital'* (Moskauer Kriegshospital) und des *Iževskij zavod* (Iževsker Betrieb).[41] Für beide Anlässe seien aus der Staatskasse 5.000 beziehungsweise 12.000 Rubel zugeteilt worden. Das Jubiläum in Tula sei jedoch von größerer historischer Bedeutung, weswegen die Zuteilung einer höheren Summe angemessen sei.[42] Darüber hinaus gäbe es im Zarenreich nur wenige Betriebe, die auf eine so lange Firmengeschichte zurückblicken könnten.[43] Private Unternehmen konnten nicht auf eine ähnliche Unterstützung hoffen, so dass kleinere Privatunternehmen kaum in der Lage waren, ein Jubiläum mit großen Festlichkeiten zu begehen.

---

sowie Maschinen. o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda.

36 Vielfach ist nicht erkennbar, welche Ausgaben für die Jubiläen selbst und welche beispielsweise für die Erneuerung von Infrastruktur im Zusammenhang mit einem Jubiläum entstanden. Tenfelde thematisiert diese Problematik beispielhaft anhand des Firmenjubiläums von Krupp. Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 137–138.

37 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 210. Allerdings ist auch hier nicht eindeutig nachvollziehbar, welche Posten die Summe beinhaltet.

38 E. L'vova: Ženščina-Rabotnica, Petrograd 1917, S. 5.

39 GAVMF f. 417, op. 5, d. 2862, l. 2.

40 Seit 1870 war die Fabrik der *Glavnyj artillerijskij upravlenie Voennog ministerstva* (Artilleriehauptamt des Kriegsministeriums) unterstellt und blieb dies bis 1917. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 45, 1870, čast' 1, zakon No. 48441, S. 254–257, 27.05.1870.

41 Der *Iževskij zavod* wurde 1807 als Eisengießerei von Alexander I. gegründet und war besonders bekannt für seine Waffenproduktion.

42 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 92–92.

43 Mit diesem Argument wird auch in den Dokumenten der *Admiralitejskie Ižorskie zavody* begründet, warum das Jubiläum im Jahr 1903 so aufwendig gefeiert werden soll. GAVMF f. 417, op. 5, d. 2862, l. 2. Ähnlich argumentieren auch die Vertreter der Tulaer Waffenfabrik. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 23.

6.2 Gottesdienst, Festmahl, Geschenke – die Festlichkeiten

Jubiläumsfeierlichkeiten waren kostspielig, aber sie eröffneten den Unternehmen hervorragende Möglichkeiten, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren. In Tula waren am 28. April 1912 die Feierlichkeiten der Waffenfabrik allgegenwärtig: Der Betrieb und die ganze Stadt waren mit Fahnen geschmückt und die Straßen voller Menschen.[44] Mit solchen Festlichkeiten erweckten Unternehmen Aufmerksamkeit über die geladenen Gäste hinaus. Artikel in lokalen Zeitungen boten den Industriellen die Möglichkeit, weitere externe Personen zu einem Teil der Erinnerungsgemeinschaft zu machen.[45]

Firmenleitungen machten anlässlich von Jubiläen auch Entscheidungsträger aus Politik und Wirtschaft auf sich aufmerksam. In den Unterlagen der Ižorsker Betriebe finden sich Listen mit Namen von 150 Persönlichkeiten, die das Unternehmen 1903 zum Firmenjubiläum einlud; darunter Ėduard Bronislavovič Kriger (1864–1933), Minister für das Verkehrswesen im Zarenreich.[46] Für die Ehrengäste aus Petersburg orderte das Festkomitee einen Sonderzug und ließ die Angereisten mit Kutschen vom lokalen Bahnhof Kolpino zur Fabrik fahren.[47] Je bedeutender die Gäste waren, desto mehr Prestige- und Einflussgewinn bedeutete deren Besuch für die Firma.[48]

Konnten die Geladenen nicht zu den Feierlichkeiten erscheinen, nutzten sie die Gelegenheit, um Glückwunschschreiben an den Jubilar beziehungsweise den Betrieb zu schicken.[49] Diese Schreiben hatten sowohl für den Empfänger als auch für den Absender eine wichtige Funktion. In den Unternehmensarchiven finden sich Listen derjenigen Personen und Betriebe, von denen Gratulationen eingegangen waren.[50] Allein die Zeit und Mühe,

---

44 o. A.: Otkrytie pamjatnika Petru Velikomu v Tule, in: Novoe Vremja, 29.04.1912, S. 5. Ein deutsches Beispiel, in dem die Stadt in die Feierlichkeiten anlässlich des Jubiläums eingebunden wurde, ist im selben Jahr das Krupp Jubiläum in Essen. Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 139.

45 Beispielsweise: o. A.: Portovyja i raznyja morskija izvestija, in: Kronštadtskij Vestnik, 03.10.1903, S. 1–2.

46 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 200–208.

47 GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 4–5, 20.

48 Ein extremer Aufwand mit höchsten Sicherheitsvorkehrungen wurde bei Krupp anlässlich des Besuchs Wilhelms II. (1859–1941) betrieben. Tenfelde: „Krupp bleibt doch Krupp“, S. 26, 30, 34.

49 Dies war auch in Deutschland verbreitet. Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 210.

50 Teilweise sind die Originale der Telegramme archiviert, teilweise Abschriften. Beispielsweise anlässlich der Feier zur Fertigstellung der 5.000. Lokomotive der Maschinenfabrik in Kolomna: CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 88–118, 128–159; oder: CGA Moskvy f. 318, op. I t. 1, d. 643, l. 33–340.

welche die Fabriken investierten, um diese Listen zu erstellen, und dass sie bis heute überdauerten, zeigt die Funktion dieser Namen als Aushängeschild, mit dem Unternehmer ihre eigene Bedeutung markierten. Die Tulaer Waffenfabrik integrierte die Gratulationen sogar in die offiziellen Feierlichkeiten, indem öffentliche Lesungen der Telegramme stattfanden.[51] Dies wertete die Bedeutung der Festgemeinschaft auf und erweiterte sie um die Namen der Absender.

Für die Absender waren die Gratulationsschreiben ebenfalls eine Möglichkeit der Selbstdarstellung. In der Festschrift der Krenholmer Textilmanufaktur sind die eingegangenen Glückwunschschreiben sowie eine Fotografie der Geschenke im Anhang abgedruckt.[52] Hier erfuhren die Leser der Festschrift die Namen der wichtigsten Geschäftspartner.

Obwohl Nikolaus II. an keinem der untersuchten Firmenjubiläen persönlich anwesend war, war die Zarenfamilie bei den Feierlichkeiten symbolisch präsent: durch Glückwunschtelegramme,[53] durch die Hymne des Zarenreichs *Bože Carja chranii*, welche die Arbeiter auf Geheiß der Firmenleitung anstimmten, oder in Trinksprüchen.[54] Die Ižorsker Betriebe nahmen die Glückwunschschreiben der Romanovs zum Anlass, sich an die Presse zu wenden und neben den Berichten über die Feierlichkeiten weitere Meldungen über das Unternehmen zu platzieren. Die Firmenleitung sorgte dafür, dass der Text des Zarentelegramms unter anderem in der Tageszeitung *Kronštadtskij Vestnik* (Kronstadter Bote) veröffentlicht wurde.[55] Drei Tage später erschien hier auch die Antwort der Betriebsleitung an den Monarchen.[56]

In anderen Fällen war den Fabrikanten das Ereignis eines Jubiläums an sich bereits Anlass genug, um die Presse zu kontaktieren. Am 29. April 1912 berichtete die *Novoe Vremja* (Neue Zeit) über das Jubiläum der Waffenfabrik

51 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 414–414.

52 P. S. Ul'jancevym: Vo vremja feodal'nye, in: Istorija Tul'skogo oružejnogo zavoda, 1712–1972. Pod gnetom ėkspluatacii. Rabočij klass u vlasti, Moskva 1973, S. 10–70.

53 Beispielsweise: GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 20, 4.

54 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 117, t. 3, l. 414; o. A.: Portovyja i raznyja morskija izvestija, S. 1.

55 GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 6. Die Leitung der Ižorsker Betriebe war nicht die einzige, die Glückwunschtelegramme des Zaren zur Veröffentlichung an die Presse sandte. Ebenfalls im Oktober 1903 ließ auch der *Nevskij zavod* (Nevskij Betrieb) ein Telegramm des Monarchen abdrucken. o. A.: Povtoryja i raznyja morskim izvestija, in: Kronštadtskij Vestnik, 12.10.1903, S. 1.

56 o. A.: Povtoryja i raznyja morskija izvestija, in: Kronštadtskij Vestnik, 05.10.1903, S. 1; o. A.: Pis'mo v redakciju „Novago vremeni“, in: Kronštadtskij Vestnik, 08.10.1903, S. 3. Der Abdruck dieses Antwortschreibens war ebenfalls Teil der Öffentlichkeitsstrategie der Unternehmensleitung. GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 12.

in Tula.[57] Die Maschinenfabrik aus Kolomna schrieb 1917 an die Zeitungen *Russkoe Slovo* (Russisches Wort), *Russkie Vedomosti* (Russischer Anzeiger), *Reč* (Rede), *Novoe Vremja* (Neue Zeit) und *Večernee Vremja* (Abendliche Zeit) mit der Bitte, eine Meldung über das Produktjubiläum abzudrucken, die Fertigstellung der 5.000. Lokomotive.[58] Russische Industrielle bedienten sich damit ähnlicher Kommunikationsstrategien wie Unternehmen in Deutschland:[59] Das Jubiläum der Firma Krupp im Jahr 1912 schaffte es sogar in die russische illustrierte Zeitschrift *Niva* (Das Feld).[60]

Bis zum Ersten Weltkrieg waren russische Firmenjubiläen keine öffentlichen Veranstaltungen. Die Gäste mussten ihre Einladung oder spezielle Passierscheine vorzeigen, um Zugang zum Firmengelände zu erhalten.[61] Umso attraktiver war für Fabrikbesitzer die Möglichkeit, mithilfe der Presse eine breite Öffentlichkeit über den Ablauf der Feierlichkeiten zu unterrichten. So konnten sie einen von ihnen ausgewählten und kontrollierten Ausschnitt ihres Unternehmens präsentieren.

Den Auftakt der Festlichkeiten bildete meist ein Gottesdienst.[62] Beim Jubiläum der Waffenfabrik in Tula hielten der Tulaer Erzbischof und der Bischof aus Kaširskoe den Gottesdienst.[63] Mit dieser hochkarätigen Besetzung demonstrierte die Betriebsleitung einerseits die Bedeutung ihres Unternehmens. Andererseits spiegelt die Präsenz der Geistlichen bei einem weltlichen Jubiläum den Anspruch der orthodoxen Kirche, als Staats- und Amtskirche in allen Lebensbereichen eine tragende Rolle zu spielen.[64] An

---

57 o. A.: Otkrytie pamjatnika Petru Velikomu v Tule, S. 3; o. A.: Dvuchstoletie Tul'skago oružejnago zavoda, in: Novoe Vremja, 29.04.1912, S. 5.

58 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 183–186.

59 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 76; Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 114.

60 Stoletie firmy Kruppa v Ėssen, in: Niva, Nr. 32, 11.08.1912, S. 643.

61 So beim *Baltijskij zavod*: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 22; beim *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod*: CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 197. Es kam sogar vor, dass Personen je nach ihrem Status nur Zugang zu einzelnen Teilen der Zeremonie erhielten. Beim *Tul'skiji Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod* erhielten Arbeiter unterschiedliche Passierscheine, je nach dem, ob sie an der Enthüllung der Statue Peters I. teilnehmen durften oder nur an den folgenden Festlichkeiten: GATO f. 187, op. 1, d. 8314, l. 12–13.

62 Beispielsweise beim Jubiläum der *Admiralitejskie Ižorskie zavody*: GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 2; *Baltijskij zavod*: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19; *Brokar i Ko*: Hilton: Selling to the Masses, S. 107; *Iževskij oružejnyj i staledelatel'nyj zavod*: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19; *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod*: CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 197.

63 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t 3, l. 117.

64 Hierzu mit Blick auf Jubiläen allgemein auch: Cimbaev: Pravoslavnaja cerkov' i gosudarstennye jubilei imperatorskoj Rossii, S. 44; Schneider: 100 Jahre nach Napoleon, S. 54.

den Gottesdienst schloss sich häufig eine Prozession zum Festort an.[65] Eine mögliche Erklärung für den wichtigen Stellenwert, den die Religion bei den Firmenjubiläen innehatte, könnte Mark Steinbergs Beobachtung sein, dass um die Jahrhundertwende die Religion im Zarenreich eine Renaissance erlebte.[66] Wahrscheinlicher erscheint jedoch, dass der entscheidende Grund für die Bedeutung der Religion ihre Omnipräsenz bei staatlichen Jubiläen war; auch historische, militärische und monarchische Jubiläen begannen im Zarenreich stets mit einem Gottesdienst.[67] Unternehmer und die Mitglieder der Festkommissionen ließen sich bei der Planung ihrer Firmenjubiläen durch Zeremonielle offizieller Jahrestage sowie herrschaftlicher Feierlichkeiten inspirieren. Eric Hobsbawm beschreibt diese Orientierung an der gesellschaftlich übergeordneten Schicht als charakteristisches Merkmal bei der Ausbildung neuer Traditionen im 19. Jahrhundert.[68]

Das Begehen weltlicher Jubiläen entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem gesamteuropäischen Phänomen. Im Gegensatz zu Westeuropa ging im Zarenreich die Initiative für solche Feierlichkeiten selten von Privatpersonen aus: Das Herrscherhaus der Romanovs, Staatsbedienstete oder Vertreter des Militärs stießen die überwiegende Zahl der hier öffentlich begangenen Jubiläen an.[69] Indem diese Festlichkeiten Standards setzten, waren sie auch prägend für die privat initiierten Feierlichkeiten der Industriellen. Diese übernahmen Festelemente sowie implizite Botschaften, die Vertreter der staatlichen Organe mit ihren Jubiläen verbanden. Vor dem Hintergrund zunehmender terroristischer und revolutionärer Aktivitäten, der militärischen Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) und der Reaktionen auf die gewaltsame Niederschlagung der Streiks auf den Goldfeldern entlang

65 Ebd. und GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 4. Mark Steinberg beobachtet in der russischen Druckereiindustrie ebenfalls einen engen Zusammenhang zwischen Religion und Firmenfesten: Firmenfeste begannen mit dem Besuch eines Priesters, der um die Gesundheit des Inhabers und dessen Familie betete, die Arbeiter segnete und alle an ihre Pflichten gegenüber dem Zaren erinnerte. Steinberg: Moral Communities, S. 63.

66 Ruth Coates: Religious Renaissance in the Silver Age, in: William Leatherbarrow; Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 169–195, S. 169, 191; Steinberg: Proletarian Imagination, S. 9. Auch Bonnell betont die Bedeutung der Religion: Bonnell: Introduction, S. 26.

67 Beispielsweise: Häfner: Städtische Eliten und ihre Selbstinszenierung, S. 19; Schneider: 100 Jahre nach Napoleon, S. 49, 54–55; Tsimbaev: Jubilee Mania, S. 25; Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 458.

68 Eric Hobsbawm: Mass-Producing Traditions. Europe 1870–1914, in: ders.; Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge [14]2006, S. 263–307, S. 306.

69 Tsimbaev: Jubilee Mania, S. 18.

des Flusses Lena 1912[70] war das staatliche Interesse darauf ausgerichtet, die Einheit zwischen Zar und Bevölkerung durch Inszenierungen zu festigen. Zu diesem Zweck bediente sich Nikolaus II. der orthodoxen Kirche. Sie sollte der Bevölkerung vermittelten, dass der Weg in eine bessere Zukunft auf dem Glauben an Gott und den Staat beruhe.[71] Die Vertreter des autokratischen Staates hofften so, Veränderungen oder Reformen zu umgehen.[72] In den stark patriarchalisch organisierten Fabriken nahm der Firmenleiter symbolisch den Platz des Zaren als fürsorglicher Vater ein und suchte, auf diese Weise die Arbeiter hinter sich zu scharen.

Die Industriellen zeichneten das Bild einer Gemeinschaft, indem sie in den Festschriften Hinweise auf Arbeitskämpfe oder Streiks in ihren Fabriken weitgehend ausblendeten.[73] Darüber hinaus wählten sie für das Jubiläumszeremoniell Festelemente mit gemeinschaftsbildender Wirkung, innerhalb derer sie aber soziale Hierarchien aufrechterhielten. Beispielsweise stellten die Unternehmer im Anschluss an den Gottesdienst oft Essen und Trinken bereit.[74] Mahlzeiten waren auch in Deutschland ein wichtiger Bestandteil von Jubiläen,[75] allerdings saßen im Russischen Reich Firmenleitung und höhere Angestellte großer Industriebetriebe selten gemeinsam mit Arbeitern an einem Tisch.[76] Die einfachen Arbeiter, Meister, leitenden Beamten und die Firmenleitung speisten räumlich voneinander getrennt jeweils unterschiedlich teure

70 Hierzu: Manfred Hagen: Die russische Freiheit. Wege in ein paradoxes Thema, Stuttgart 2002, S. 242–277; Michael Melancon: The Lena Goldfields Massacre and the Crisis of the Late Tsarist State, College Station 2006.

71 Cimbaev: Pravoslavnaja cerkov' i gosudarstennye jubilei imperatorskoj Rossii, S. 49.

72 Tsimbaev: Jubilee Mania, S. 23.

73 So fanden beispielsweise die Arbeiterunruhen aus dem Jahr 1872 in der Festschrift der Krenholmer Textilmanufaktur keinerlei Erwähnung. Der Autor erwähnte nur die Streiks im August 1906. Diese brachten die Leser aber eher mit den allgemeinen revolutionären Ereignissen in Verbindung und dürften darum weniger nach den konkreten Gründen für die Unzufriedenheit der Arbeiter gefragt haben. o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 65.

74 Die Firmenleitung im *Baltijskij zavod* (Baltischer Betrieb) lud nach dem Gottesdienst zu einem warmen Frühstück ein. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 21–22; Steinberg: Moral Communities, S. 63. Zur Bedeutung von Essen als gesellschaftlichem Phänomen siehe auch: Yuri M. Lotman; Jelena A. Pogosjan: High Society Dinners. Dining in Tsarist Russia, Totnes 2014, S. 117.

75 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 177.

76 Die Deutsche Bank setzte gezielt auf verbindende Elemente, indem sie für die gesamte Belegschaft ein einfaches Essen servierte. Ebd., S. 91. Auch in russischen Druckereien aßen die Unternehmer teilweise mit ihren Arbeitern zusammen. Steinberg: Moral Communities, S. 63. Vermutlich handelte es sich in diesen Fällen jedoch um Betriebe mit weniger Angestellten, wodurch die Atmosphäre stärker familiär geprägt war.

Menüs.[77] Ziel der Festessen war es folglich, innerhalb der einzelnen Gruppen ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, die Feiernden aber über Distinktionsmerkmale wie variierende Menüs gegeneinander abzugrenzen.[78]

Im untersuchten Quellenkorpus stammt der erste Hinweis auf ein Jubiläumsessen vom 11. März 1898. Er zeigt, wie sich die ausgewählten Festgäste über das exklusive Menü als Teil der Westeuropa zugewandten Elite des Zarenreichs stilisierten. Die Leitung der *Tovariščestvo rossijsko-amerikanskoj rezinovoj manufaktury Treugol'nik* (Gesellschaft der Russisch-Amerikanischen Gummimanufaktur Treugol'nik/Dreieck) genoss unter anderem: Suppe Imperial, Seezunge nach Art der Normandie, Schinken aus York mit Malaga-Sauce, getrüffeltes Huhn, Entenküken nach Art Rouen flankiert mit Wild, Kopfsalat mit frischen Gurken, Spargel mit Sauce Hollandaise sowie zum Dessert Eis nach Pariser Art und Früchte.[79] Viele dieser Rezepte sind Klassiker der französischen Küche; die exklusiven Zutaten, sowie die Zahl der Gänge unterstreichen den hohen Stellenwert, den das Festessen einnahm.[80] Es ist bemerkenswert, dass die von Ausländern (zumeist Deutschen) dominierte Geschäftsleitung nicht auf lokale oder deutsche Speisen zurückgriff, sondern sich an der französischen Küche orientierte, die sich gerade unter russischen Adeligen großer Beliebtheit erfreute.[81] Hier liegt die Interpretation nahe, dass dieses Menü der Selbstvergewisserung dient: Die Mitglieder der Firmenleitung markierten ihre Zugehörigkeit zur Elite des Zarenreichs.

Jubiläen waren im 19. Jahrhundert auch Anlässe, um ein neues Bauwerk oder ein Denkmal einzuweihen; Tenfelde beschreibt dies als „Geschenk der

77 Dies schlägt sich in den Kostenabrechnungen nieder. Bei den Ižorsker Betrieben kostete die Verpflegung für die Ehrengäste sieben Rubel pro Person, während die Organisatoren für das Essen der einfachen Arbeiter nur einen Rubel pro Kopf veranschlagten. GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 20. Ähnlich liegt der Fall beim *Baltijskij zavod*: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 21–22; sowie bei der Tulaer Waffenfabrik: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 930; GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 117.

78 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 177.

79 CGIA f. 1179, op. 27, d. 1, l. 2.

80 Zur Bedeutung und Geschichte von (Fest-)Essen innerhalb der europäischen und speziell russischen Aristokratie: Lotman; Pogosjan: High Society Dinners, S. 37–152.

81 Auch bei der Gestaltung der Speisekarte orientierten sich die Industriellen an adeligen Vorbildern. In aristokratischen Kreisen war es im Zarenreich üblich, aufwendig gestaltete und verzierte Speisekarten an jedem Platz bereitzustellen. Außerdem entsprich die Abfolge von Suppe, Fisch und Fleischgerichten, Gemüse und abschließend süßem Dessert der üblichen Speisekarte. Darra Goldstein: Introduction to the English Edition, in: Yuri Lotman; Elena Pogosjan: High Society Dinners. Dining in Tsarist Russia, Totnes 2014, S. 11–31, S. 12; 27–28.

Firma an sich selbst".[82] Daneben beschenkten russische Betriebe auch ihre Belegschaft. Sie folgten damit einer europaweit verbreiteten Tradition.[83] Die Leitung der Waffenfabrik in Tula spendete beispielsweise eine große Summe für einen Fonds zur Pflege von Kranken und Invaliden.[84] Neben diesen kollektiven Gaben erhielten auch einzelne Mitglieder der Belegschaft Geschenke. Zunächst stand am Tag der Feier die Produktion still, die Arbeiter erhielten aber dennoch ihren Lohn.[85] Es wurde jedoch von ihnen erwartet, zu den Festlichkeiten zu erscheinen. Weitere Geschenke konnten Erinnerungsmedaillen, eine Festschrift oder kleine Fotoalben sein.[86] Bei den Ižorsker Betrieben erhielten die Meister einen Becher, auf dem ein Bild des Fabrikkontors zu sehen war.[87] Die Geschenke hatten zum einen die Funktion, dem Empfänger Anerkennung zu vermitteln und ihn für sich einzunehmen. Sie belohnten die bisherige Treue eines Arbeiters gegenüber der Fabrik.[88] Zum anderen handelte es sich bei diesen Gaben um Objekte, welche die Erinnerung an das Ereignis wach halten sollten und die nach den Festlichkeiten zu Symbolen für das Jubiläum und die Firmengeschichte wurden. In diesem Sinne konnten sie auch als Erkennungsmerkmale für den engeren Kreis der konstruierten Erinnerungsgemeinschaft fungieren.

Industrielle versuchten sogar, den Zaren als Mitglied ihrer Erinnerungsgemeinschaft zu gewinnen, und nahmen Jubiläen zum Anlass, dem Monarchen Geschenke zu offerieren. Im Vorfeld des Produktjubiläums zur Fertigstellung der 5.000. Dampflokomotive entschied sich die Direktion der Maschinenfabrik in Kolomna, Nikolaus II. als Geschenk eine Fotografie der Lokomotive zu

82 Für Deutschland siehe: Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 124; Thomas Keiderling: Betriebs- und Branchenjubiläen in Sachsen 1871–1945, in: Winfried Müller (Hrsg.), Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 309–330, S. 311; Knabe: Firmenjubiläen, S. 62–63; für das Zarenreich beispielsweise: GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 2; GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19.

83 Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 114. Die Familie Krupp spendete rund fünf Millionen Mark für die Arbeiter-Urlaubskasse und unterstützte anlässlich des Jubiläums weitere Stiftungen sowie Einrichtungen der Stadt Essen mit Spenden. Weitere Beispiele: Keiderling: I. Einführung, S. 15, 43.

84 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19.

85 GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 20; GATO f. 187, op. 1, d. 8314, l. 3.

86 Einige Beispiele für Geschenke, die Bankangestellte in Deutschland anlässlich zu Jubiläen erhielten, finden sich in: Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 142.

87 GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 20; GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 93.

88 Christel Köhle-Hetzinger: Zeit – Ritual – Fest. Jubilarkultur im Industriezeitalter, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 291–308, S. 297.

schicken.[89] Der Fotograf Aleksandr L'vovič Pjatigorskij reiste eigens aus Petrograd[90] nach Kolomna,[91] und im Januar 1917 erhielt der Künstler K. N. Ovanov aus Kolomna den Auftrag, eine Aufnahme zu kolorieren.[92] Die Firmenleitung betrieb einen relativ großen Aufwand und nahm hohe Kosten in Kauf, um Nikolaus II. ein dem Jubiläum angemessenes Geschenk zu machen. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs, in den Russland zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren verwickelt war, einer schwierigen Versorgungslage und zunehmender politischer Spannungen zeigt dieser Vorgang, wie wichtig es dem Unternehmen war den Zaren in das Produktjubiläum einzubeziehen.

Vereinzelt machten auch Angestellte der Firmenleitung ein Geschenk, wie ein illustriertes „Dankesblatt Herrn Gustav Heyse. Dem verehrten Chef dargebracht von seinen Beamten" im Archiv der Gummifabrik *Treugol'nik* zeigt.[93] Dabei handelte es sich aber um Ausnahmen.[94] Meist hatten die Arbeiter nur wenige Möglichkeiten, sich in die Vorbereitung und Durchführung der Festlichkeiten einzubringen. Vereinzelt verfassten Arbeiter Gedichte beziehungsweise lasen Gedichte vor, in denen sie ihre Firma feierten.[95] Es waren jedoch in erster Linie die Festkomitees, welche die Jubiläen planten, und in diesen Gremien hatten die einfachen Arbeiter kein Mitspracherecht.[96]

Neben der eigenen Belegschaft bemühte sich die Fabrikleitung, bestehende und potentielle Geschäftspartner anlässlich eines Jahrestags anzusprechen. Sie erhielten Aufmerksamkeiten wie beispielsweise ein Exemplar der Festschrift

---

89 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 62. Ursprünglich hatte Vasilij Gustavovič Struve (1882 bis nach 1942) geplant, dem Zaren ein Album mit großformatigen (30 x 40) Fotografien von allen Lokomotivmodellen bis zur 5.000. zu erstellen. Anscheinend zerschlug sich dieses Vorhaben jedoch.

90 Obwohl die russische Hauptstadt zu diesem Zeitpunkt bereits in *Petrograd* umbenannt worden war, verwendeten die Autoren in den Dokumenten weiter den alten Namen der Stadt.

91 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 253.

92 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 60.

93 CGA SPb f. 1179, op. 27, d. 1, l. 10.

94 Auch in Deutschland gibt es einzelne Hinweise auf Geschenke von der Belegschaft für die Firmenleitung. Hierzu beispielsweise: Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 250–251; Knabe: Firmenjubiläen, S. 47.

95 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 413–417; G. D. Aleksandrov: Stichotvorenie. Po povodu stoletija so vremeni vysočajšago soizvolenija na preobrazovanie Admiralitejskich Ižorskich zavodov, dlja bolee širokoj i mnogostronnej ich dejatel'nosti, 1803–1903 gg., Sankt-Peterburg 1903, S. 3–13.

96 Dies war in russischen Betrieben nicht anders als in deutschen. Eine Ausnahme bildete die Firma Brockhaus, bei der die Belegschaft im Vorfeld des Jubiläums half, die Dekoration und die Kostüme eines Theaterstücks fertigzustellen. Keiderling: I. Einführung, S. 15, 19.

oder Fotografien.[97] Die Leitung der Waffenfabrik in Tula nutzte ihr Jubiläum 1912 auch als Reklameplattform: Im selben Jahr erschien eine 46 Seiten umfassende, teilweise illustrierte Preisliste der zum Verkauf stehenden Gewehre. Darüber hinaus wurde auch die ausführliche Festschrift des Unternehmens als Produkt in diesem Katalog aufgeführt. Sie konnte zum Preis von 2,50 Rubel erworben werden.[98] Das Design der Preisliste gleicht dem anderer Jubiläumsveröffentlichungen des Betriebs.[99] Hier wird deutlich, dass Festlichkeiten zu Jahrestagen unmittelbar wirtschaftlichen Zwecken dienten.

Die Vermittlung der Unternehmensgeschichte war ein zentrales Moment der Firmenjubiläen. Bei den Ižorsker Betrieben fand dies darin Ausdruck, dass während der Festlichkeiten Lesungen aus der zu diesem Anlass erstellten Betriebsgeschichte stattfanden.[100] In anderen Fällen stellte die Firmenleitung gekürzte Sonderausgaben der Festschrift her.[101] Hier ist das Anliegen der Festkomitees zu erkennen, die Vergangenheit und Entwicklung des Unternehmens auf eine Weise zu präsentieren, so dass auch den Teilen der Belegschaft mit geringerem Bildungsstand diese Geschichte zugänglich gemacht wurde. Indem die Organisatoren Lesungen als Programmpunkte in die Feste integrierten, stellten sie über den Akt des Vorlesens eine Beziehung zwischen der Firmengeschichte und den zuhörenden Arbeitern her. Das Wissen um die Entwicklung des Betriebs vereinte das Publikum zu einer imaginären Erinnerungsgemeinschaft. Sie war wichtig, denn innerhalb der Festschriften billigten die Autoren und Herausgeber den einfachen Arbeitern und Angestellten nur wenig Platz zu. Umso stärker achteten die Organisatoren darauf, ihnen im Zuge der Feierlichkeiten einen wichtigen Platz zuzugestehen. Kaum ein Jubiläum kam ohne Ehrungen von Einzelpersonen aus – auch damit folgten die russischen Unternehmer einem europäischen Phänomen.[102] Firmennachlässe umfassen

97 CGA Moskvy f. 318, op. I t. 1, d. 643, l. 11–12, 14–15, 17–19. Im Firmenarchiv des *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod* befindet sich eine Liste mit Namen, an welche ein Artikel über das Produktjubiläum der 5.000. Dampflokomotive und eine Fotografie der Lok geschickt worden war. In der Akte finden sich auch Antwortschreiben, in denen sich die Empfänger für den Erhalt der Geschenke bedankten.

98 o. A.: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod, 1712–1912. Nastojaščim Prejs-Kuratorom uničtožajutsja vse predyduščie, Tula 1912, S. 7.

99 Beispielsweise: TGMO KP–2–22804/D–1021 Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod, 1712–1912. Menju, Programma, Tula 1912.

100 IZ GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 2.

101 Der *Iževskij oružejnyj i staledelatel'nyj zavod* stellte beispielsweise 9.000 Exemplaren einer kurzen Firmengeschichte her, um sie gratis an die Arbeiter weiterzugeben. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19.

102 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 29; Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 117, 123.

seitenlange Listen mit den Namen der zu Ehrenden.[103] In der Maschinenfabrik in Kolomna plante die Firmenleitung noch im Mai 1917 die Ehrungen einzelner Mitarbeiter anlässlich des Produktjubiläums.[104] Ähnlich wie bei den Geschenken war es ein Ziel der Ehrungen, das Verhältnis zwischen Belegschaft und Firmenleitung zu verbessern. Gerade im Zarenreich waren Loyalität und Vertrauen zwischen Fabrikanten und Arbeitern nicht unbedingt gegeben, und Arbeiter erhielten in manchen Betrieben wegen kleinster Vergehen eine Kündigung.[105] Die Unternehmer waren aber auf qualifizierte Arbeitskräfte angewiesen.[106] Die Auszeichnungen würdigten darum besonders treue Arbeiter.[107] Die Geehrten fungierten als Vorbilder und zeigten, welches Verhalten die Arbeitgeber sich von ihrer Belegschaft wünschten.[108]

6.3 Fotografisch fest(ge)halten

Am 28. April 1912 fand sich eine festlich gekleidete Menschenmenge zur Feier des 200. Jahrestags der Gründung der Waffenfabrik in Tula am Ufer des Flusses Upa ein. Die Mehrheit der Gäste blickte zu einer Bühne, auf der unter einem mit Stoffbahnen bespannten Sonnendach kirchliche Würdenträger und Ikonen zu sehen waren, und wandten darum dem Fotografen den Rücken zu. Den Platz vor der Bühne rahmten Fahnen und Wimpel und sorgten bei strahlendem Sonnenschein für eine festliche Atmosphäre. Kaum jemand schien sich darum zu kümmern, dass auf einem Podest zwei Männer mit einer großformatigen Kamera hantierten. Eine Fotografie (Abb. 36), die anlässlich des Jubiläums in Tula entstand, dokumentiert diese Szene.

Was auf den ersten Blick völlig normal erscheint, entpuppt sich beim zweiten Hinsehen als eine ungewöhnliche Aufnahme. Zunächst ist allein die Existenz des Bildes keine Selbstverständlichkeit. Dies mag überraschen, denn zu dem Zeitpunkt, als Firmenjubiläen ein fester Bestandteil der Festkultur in Fabriken geworden waren, hatte sich auch die Fotografie als visuelles

---

103 GAVMF f. 417, op. 5, d. 2862, l. 3–17; TOZ GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 21.

104 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 2409, l. 15, 23, 27.

105 Kanatchikov: From the Story of My Life, S. 65; Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 102; Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 442–443; Grant: Big Business in Russia, S. 33.

106 Jürgen Kocka: Unternehmungsverwaltung und Angestelltenschaft am Beispiel Siemens, 1847–1914. Zum Verhältnis von Kapitalismus und Bürokratie in der deutschen Industrialisierung, Stuttgart 1969, S. 78–82.

107 Köhle-Hetzinger: Zeit – Ritual – Fest, S. 297.

108 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 142.



Abb. 36 Vladimir Ivanovič Vakulenko (?): o. T., Tula 1912. TGMO KP–2–22111



Abb. 36a

Darstellungsmedium in der Industrie ihren festen Platz erobert. Nachdem die Bildsprache und Abbildungsstrategien der Industriefotografien bereits im Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben". Gegenstand der Analyse waren, wird im Folgenden untersucht, in welcher Form Fotografien im Zusammenhang mit Jubiläen Verwendung fanden. Dabei wird in diesem Unterkapitel zunächst nicht näher auf die wichtige Rolle der Bilder in illustrierten Festschriften eingegangen.

Bei Jubiläumsfeiern konnten fotografische Aufnahmen Geschenke sein, entweder in Form von Einzelaufnahmen[109] oder als Alben.[110] Fotografien kamen weiter zu Dokumentationszwecken zum Einsatz. In der Festschrift der Krenholmer Textilmanufaktur findet sich im Anhang eine Aufnahme der Geschenke, die das Unternehmen zu seinem Jahrestag erhielt,[111] ein ähnliches Bild gibt es aus der Waffenfabrik in Tula (Abb. 37).[112] Diese Fotografien sollten beweisen, wie kostbar die erhaltenen Präsente waren – wie viel Bedeutung folglich die Gratulanten der Fabrik zubilligten.

Bis auf die Ausnahme der Waffenfabrik in Tula scheinen Fotografien während der Firmenfestlichkeiten selbst jedoch keine besondere Rolle gespielt zu haben. Dies erstaunt angesichts des großen Aufwands, den die Unternehmen betrieben, um ihre Jubiläen angemessen zu begehen. Es wäre aus heutiger Sicht zu erwarten gewesen, dass den Zeitgenossen daran gelegen war, den Festtag fotografisch festzuhalten. Gerade wenn wichtige Persönlichkeiten die Fabrik besuchten, hätte mit einer fotografischen Dokumentation gerechnet werden können.[113] In der Forschungsliteratur findet sich immer wieder der Hinweis, dass Fotografien bedeutende Einschnitte im Leben eines Menschen festhielten.[114] Auf Firmenjubiläen übertragen würde dies bedeuten,

---

109 Beispielsweise folgenden Fotografie: TGMO KP 22111_1.

110 So verschenkten die Ižorsker Betriebe neben ihrer Festschrift kleine Fotoalben. Deren überwiegend menschenleere Aufnahmen zeigen die Außenansicht der wichtigsten Gebäude auf dem Firmengelände. Die Analyse dieser Arbeit stützt sich besonders auf das Exemplar des *Gosudarstvennyj Muzej Istorii Sankt Peterburga*. GMISPb Otdel fotografii 13600–13623. Im Museum des *Ižorskij zavod* finden sich zwei weitere Alben, mit weitgehend den selben Aufnahmen.

111 o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, Anhang.

112 GATO f. 3097, op. 3, d. 31.

113 Zumindest war dies in deutschen Fabriken gängige Praxis: Beim Jubiläum der Firma Krupp im Jahr 1912 ließ Gustav Krupp von Bohlen und Halbach (1870–1950) das Fest und den Besuch Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) fotografisch dokumentieren. Außerdem ließ er die Aufnahmen in einem aufwendigen Druckverfahren abziehen und verschenkte sie, gemeinsam mit einer vervielfältigten, handgeschriebenen Nachricht im Nachhinein an die wichtigsten Gäste. Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 112, 114.

114 Jens Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung, Tübingen 2000, S. 159.



Abb. 37 Vladimir Ivanovič Vakulenko (?): Anschreiben und Geschenke, dargebracht der Tulaer Waffenfabrik zu Ehren der Feierlichkeiten des 200. Jubiläums (Adresa i podarki, prepodnesennye Tul'skomu oružejnomu zavodu v čest' prazdnovanija 200 letnego jubileja), Tula 1912. GATO f. 3097, op. 3, d. 31

dass die Unternehmer Jubiläen nicht als wichtige und prägende Ereignisse wahrnahmen, was wenig überzeugend scheint. Eine Erklärung für diese Beobachtung könnte darin liegen, dass die hier untersuchten russischen Firmen alle keinen festangestellten Firmenfotografen besaßen, so dass eine fotografische Dokumentation auch eine Kostenfrage war.[115] Denkbar ist auch, dass die Neuartigkeit des Mediums ein Grund für die geringe Verwendung bei Jubiläumsfestlichkeiten war. Fotografien fanden Anfang des 20. Jahrhunderts zwar in Unternehmen zu Dokumentationszwecken Verwendung, doch noch war völlig unklar, wie die Bilder altern würden, ob sie auch hundert Jahre später noch erhalten wären. Den Unternehmern war daran gelegen, auch in Zukunft an die Feierlichkeiten und das Jubiläum zu erinnern.[116] Um

115 Dies könnte den Unterschied zu Krupp erklären, denn in Essen war ein Fotograf Teil der Belegschaft. von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 41.

116 Zur zukunftsweisenden Dimension von Jubiläen und Festen siehe: Müller: Das historische Jubiläum, S. 2–3; Winfried Gebhardt: Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung, Frankfurt a. M. u. a. 1987, S. 80.

dies sicherzustellen, gaben die Firmenleitungen Festschriften, Jubiläumsbecher oder Plaketten in Auftrag. Diese Medien waren aus anderen Kontexten bekannt, und die Fabrikanten schrieben ihnen augenscheinlich die Fähigkeit zu, lange Zeit zu überdauern. Fotografien waren zwar für Reklamezwecke beliebt, der Blick auf eine überlieferte chaotische Archivierungspraktik verstärkt jedoch den Eindruck, dass die Industriellen den Bildern noch keine derart große Bedeutung beimaßen wie spätere Generationen.[117]

Die bereits erwähnte Fotografie (Abb. 36) vom Jubiläum der Waffenfabrik in Tula stellt folglich eine Ausnahme dar. Es ist einer firmenexternen Initiative zu verdanken, dass diese und weitere Aufnahmen entstanden: Am 16. Februar 1912, gute zwei Monate vor dem Jubiläum, wandte sich Vladimir Ivanovič Vakulenko (1868 bis vermutlich 1925) an den Leiter der Waffenfabrik. Vakulenko gehörte zu den bekanntesten Fotografen in Tula. Sein Vater Ivan Pavlovič Vakulenko (1841–unbekannt)[118] hatte 1892 ein Fotoatelier im Zentrum Tulas eröffnet und besaß ein zweites Atelier in Penza.[119] 1898 überschrieb der Vater beide Studios seinem Sohn.[120] Vladimir Ivanovič Vakulenko gilt heute als einer der ersten Dokumentarfotografen Tulas.[121] Sein Ansehen lässt sich auch daran bemessen, dass er 1914, als Nikolaus II. Tula besuchte, den Auftrag für die fotografische Dokumentation des Zarenbesuchs erhielt.[122] Vakulenko bat 1912 die Leitung der Waffenfabrik, ihm das Exklusivrecht einzuräumen, die im Rahmen des Jubiläums geplante Enthüllung der Statue Peter I. filmisch festzuhalten.[123] Mit dem gleichen Anliegen hatte sich bereits das Unternehmen *Pate-žurnal eženedel'nik sinematiografičeskij chronik* (Paté-Journal – wöchentliche kinematographische Chronik) aus Moskau an die Firmenleitung gewandt.[124]

117 Zu den Aufbewahrungspraktiken siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben", S. 103–178.

118 Bereits Ivan Pavlovič Vakulenko hatte zumindest gelegentlich industrielle Motive aufgenommen: Ivan Pavlovič Vakulenko: Zernovye ėlevatory rjazansko-ural'skoj železnoj dorogi postrojki 1895, Penza o. J.

119 Irina Andreevna Antonova: Dva fotosnimki sdelannye v Tule v načale Pervoj mirovoj vojny. URL: http://www.tounb.ru/tula_region/historyregion/histori_fakts/sobitiya_58.aspx (zuletzt eingesehen am 16.09.14).

120 GATO f. 90, op. 1 t. 47, d. 41460, l. 41.

121 Elena Galkina: Iz istorii Tul'skoj fotografii, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 1/2003, S. 66–72, S. 69–70.

122 Irina Andreevna Antonova: Leninskie traurnye dni v Tule, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 11/2014, S. 80–87, S. 86–87.

123 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 3.

124 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 30.

Vakulenko, der gewöhnlich Fotografien und keine Filmaufnahmen machte, bemühte sich hier um eine Filmgenehmigung. Vermutlich hoffte er darauf, dass die bewegten Bilder, die 1912 noch moderner als Fotografien erscheinen mussten, das Interesse des Unternehmens wecken könnten.[125] Der Antragsteller musste jedoch mehrere Wochen auf eine Antwort warten, dem Festkomitee zufolge stand nur sehr wenig Platz in der Nähe der zu enthüllenden Statue für Filmaufnahmen zur Verfügung.[126] Vermutlich aufgrund der Unsicherheit, ob er die Filmrechte erhalten würde, schlug Vakulenko nur einen Monat später der Firmenleitung vor, Portraits von den Mitgliedern des Festkomitees, Gruppenaufnahmen der Arbeiter, Innen- und Außenansichten der Fabrik sowie Stereoskopien anzufertigen.[127] Letztlich waren beide Anfragen erfolgreich. Der Fotograf erhielt sowohl das Recht, Filmaufnahmen zu machen, als auch den Auftrag, Gruppenportraits anzufertigen und während der Jubiläumsfeier zu fotografieren.[128] Die Zustimmung für Innenaufnahmen verweigerte die Unternehmensleitung jedoch explizit.[129]

Dies schlägt nochmals den Bogen zur eingangs beschriebenen Fotografie (Abb. 36). Links im Vordergrund ist ein Podest zu sehen, auf dem eine Person mit Schirm hinter einer sehr großen Kamera steht. Es kann davon ausgegangen werden, dass Vakulenko seine Kollegen ablichtete, denn dem Fotografen war es nicht möglich gewesen, selbst sowohl die Filmaufnahmen als auch die Fotografien zu machen. Er vermittelte den Auftrag für die Filmaufnahmen an die französische Aktiengesellschaft *Gomon'* aus Moskau.[130] Vakulenko hielt hier mit seiner Fotokamera den Aufnahmeprozesses der neuen bewegten Bilder fest und erzeugte dadurch ein selbstreflexives Moment.[131] Warum die Unternehmensleitung auf Vakulenkos Vorschlag zur Anfertigung von Filmaufnahmen einging, ist nicht eindeutig nachvollziehbar. In den Vertragsunterlagen spezifizierte die Firma *Gomon'*, dass der von ihr gedrehte Film ausschließlich für den Gebrauch der Administration der Waffenfabrik bestimmt sei und nicht für die Vorführung in Lichtspieltheatern.[132] Es ist davon auszugehen, dass letztlich die Exklusivität des Mediums den Ausschlag gab. Auch wenn

125 Zur Popularität des Kinematographen: Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 186–187.
126 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 173.
127 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 212.
128 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 2200. Auf die Anfrage zur Anfertigung von Stereoskopien gehen keine weiteren Dokumente ein.
129 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 283. Dies zeigt, dass Fabriken geschützte Orte waren, zu denen nicht jeder Zutritt erhielt.
130 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 362, 365.
131 TGMO KP 22111_1.
132 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 362, 365.

die Filmsequenz nicht öffentlich gezeigt werden durfte, demonstrierte die Anwesenheit und Tätigkeit eines Kameramanns gegenüber dem Publikum und den Vertretern der Presse die Fortschrittlichkeit der Fabrikleitung.[133] Filmaufnahmen waren gewissermaßen die Steigerung der Fotografie – erst 1895 hatte in Paris die erste öffentliche Filmvorführung stattgefunden.[134]

Warum kam Vakulenko auf die Idee, sich an die Waffenfabrik zu wenden und seine Dienste anzubieten? Elena Galkina argumentiert, dass Vakulenko einer der ersten Dokumentarfotografen in Tula gewesen sei und dass er sich nur aus regionaler Verbundenheit und weil er die Bedeutung des Jubiläums erkannte, um eine Genehmigung zur Herstellung von Fotografien bemüht hätte.[135] Dies ist denkbar und dafür könnte sprechen, dass der Fotograf der Betriebsleitung anbot, den Aufwand und die Zeit für die Aufnahme der Bilder nicht in Rechnung zu stellen.[136] Neben seinem dokumentarischen Interesse sah Vakulenko in der Veranstaltung wohl auch die Möglichkeit, einen lukrativen Auftrag für sich zu akquirieren.[137] In einem weiteren Brief teilte er dem Festkomitee den Preis für die Abzüge mit[138] – der Auftrag brachte ihm 120 Rubel ein.[139]

Im Rahmen der Feierlichkeiten in Tula entstanden zwei unterschiedliche Fotoserien. Die eine zeigt unterschiedliche Ansichten der Feierlichkeiten. Sie geben dem Betrachter das Gefühl, er befinde sich unmittelbar unter den Festgästen. Während er bei Abbildung 36 noch etwas abseits steht, blickt er auf Abbildung 38 von einer erhöhten Position inmitten der Menschenmenge auf das Geschehen.

---

133 Auch beim Jubiläum der Firma Krupp spielte der Film bereits eine Rolle. In Essen waren Filmaufnahmen Teil der Festspielinszenierung, die Mitarbeiter des Unternehmens zu Ehren des Kaisers einstudiert hatten. Tenfelde: „Krupp bleibt doch Krupp", S. 105–106.

134 Helmut Korte; Werner Faulstich: Der Film zwischen 1895 und 1924. Ein Überblick, in: Werner Faulstich u. a. (Hrsg.): Fischer-Filmgeschichte, Bd. 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895–1924, Frankfurt a. M. 1994, S. 13–47, S. 13.

135 Galkina: Iz istorii Tul'skoj fotografii, S. 69–70.

136 GATO f. 187, op. 1, d. 8314, l. 13.

137 Interessanterweise schickte Vakulenko seine Anfrage nur wenige Tage nach dem eigentlichen Gründungsdatum der Fabrik (15. Februar 1712). GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 170. Zwar waren die Hauptfeierlichkeiten auf April verschoben worden, doch fand am 15. Februar 1912 ein Gedenkgottesdienst statt, und die Belegschaft der Waffenfabrik hatte einen bezahlten, arbeitsfreien Tag. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 2–3. Vermutlich hatte Vakulenko erst kurzfristig von dem Jubiläum erfahren und daraufhin die Firmenleitung kontaktiert. Hätte er schon längere Zeit im Voraus von den Planungen gewusst, hätte er seine Dienste wohl rechtzeitig vor dem 15. Februar angeboten und vorgeschlagen, auch dieses Ereignis zu fotografieren.

138 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 363.

139 GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 3, l. 373.

Abbildung 38 erschien zwei Wochen nach den Feierlichkeiten in der russischen Illustrierten *Iskry* (Die Funken).[140] Die fotografische Abbildung unterstreicht das visuelle Narrativ der Belegschaft der Fabrik als einer Gemeinschaft, indem sie Männer unterschiedlicher sozialer Schichten (was sich an deren Kleidung und Kopfbedeckung erkennen lässt) und aller Altersgruppen abbildet. Sie stehen nebeneinander, ohne dass eine hierarchische Ordnung zu erkennen wäre. Auffallend sind die Kinder im Zentrum des Bildes. Sie weisen über den Moment der Enthüllung des Denkmals hinaus und präsentieren neben der aktuellen auch die zukünftige Belegschaft. Der Vorgang zeigt, dass Fotografien im Rahmen von Jubiläen für die illustrierte Presse durchaus von Interesse waren. Vakulenko nutzte den Verkauf von Fotografien an Illustrierte als weitere lukrative Einnahmequelle – ein weiterer Grund, weswegen sich seine Initiativbewerbung auszahlte.[141]

Die zweite Serie sind die bereits erwähnten Gruppenfotos,[142] bei denen der Fotograf mit seinen Inszenierungen ebenfalls auf die visuelle Konstruktion einer Gemeinschaft abzielte. Die Aufnahmen der in gestaffelten Reihen arrangierten Personen (Abb. 39) stehen in der Tradition von Familienportraits.

Susan Sontag sieht die Hauptfunktion der Fotografie in diesem Kontext in der Konstruktion einer Familienchronik und eines Gefühls der Zusammengehörigkeit, obwohl der Kreis der modernen Familie in Folge von Industrialisierung und ihrer gesellschaftlichen Veränderungen klein und oft weit verstreut ist. Die Fotografie verbreitete sich zu einem Zeitpunkt, als die Großfamilie an Bedeutung verlor und sich zur Kernfamilie wandelte. Somit kompensiere die Fotografie den Verlust der alten Familienform, indem Alben alle verstreuten Mitglieder der Familie vereinten.[143] Im Kontext von Fabrikfotografien übernehmen Gruppenaufnahmen von Belegschaften eine ähnliche Funktion. Im vorliegenden Beispiel aus Tula war die Betriebsgemeinschaft zwar nicht verstreut, aber so groß, dass es spezieller Anstrengungen bedurfte, um ein Gemeinschaftsgefühl entstehen zu lassen. Die Gruppenfotografien erfüllten diese Funktion, indem sie auf den Aufnahmen einzelne Abteilungen vereinten, die wiederum in ihrer Gesamtheit das Unternehmen abbildeten.

Im Vergleich zu den Fotografien der Jubiläumsfeierlichkeiten zeigen die Gruppenportraits die Belegschaft klar hierarchisch geordnet. Dies gilt sowohl

140 Iskry, 13.05.12, S. 2. Speziell für diese Fotografie ist zwar nicht zweifelsfrei geklärt, ob Vakulenko Urheber der Abbildung war, allerdings ist es sehr wahrscheinlich, denn das Firmenarchiv gibt keine Hinweise, dass weitere Fotografen eine Erlaubnis bekommen hatten, am Jubiläum Aufnahmen zu machen.

141 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 88.

142 GATO f. 3097, op. 3, d. 32, 84–133.

143 Sontag: In Platos Höhle, S. 283–284.



Abb. 38 Vladimir Ivanovič Vakulenko (?): 200 Jahre Tulaer Waffenfabrik. Platz vor dem Gebäude der Betriebsleitung, auf dem das Denkmal des Gründers der Fabrik errichtet worden ist (200 letie Tul'skago oružejnago zavoda. Ploščad pered zdaniem zavodoupravlenija, na kotoroj sooružen pamjatnik osnovatelju zavoda), in: Iskry, 13.05.12, S. 2

für die Inszenierung der Aufnahmen als auch für die unterschiedlichen Orte, an denen Vakulenko seine Bilder anfertigte. Die Aufnahmen der höheren Angestellten fotografierte er in seinem Studio in der Hauptstraße Tulas (*Kievskaja ulica*). Offenbar waren die Kulissen des Ateliers jedoch nicht auf eine solch große Anzahl von Menschen ausgelegt (Abb. 39). Hinter der 28-köpfigen Gruppe ist zu erkennen, dass der tapezierte Hintergrund zu schmal war und Vakulenko rechts und links im Anschluss an die Kulisse den Hintergrund mit



Tüchern abgehängt hatte.[144] Auf einer anderen Fotografie versuchte der Lichtbildner die ungenügende Ausstattung durch ein Sammelsurium von Tüchern sowie gemalten und tapezierten Elementen im Hintergrund zu kaschieren, ihn verrät jedoch die Kante eines eindeutig zu kurzen Teppichs.[145] Vakulenko bemühte sich trotz dieser Unzulänglichkeiten, die Illusion eines Raums zu erzeugen, der für höhere Gesellschaftsschichten angemessen erschien. Dazu tragen die beiden Tischchen bei, typische Accessoires, die sich oft in zeitgenössischen Portraitfotografien finden.[146] Auf den Tischchen platzierte der

144 GATO f. 3097, op. 3, d. 32.
145 GATO f. 3097, op. 3, d. 85.
146 Corbin: Kulisse, S. 434.



Abb. 39 Vladimir Ivanovič Vakulenko: Vertreter der Administration und Angestellte des TOZ, aufgenommen in Erinnerung an das 200jährige Bestehen des Betriebes, 1712–1912 (Predstaviteli administracii i služaščich TOZ, snjatye v pamjat' 200-letnego suščestvovanija zavoda, 1712–1912 gg.), Tula 1912. GATO f. 3097, op. 3, d. 32

Fotograf jeweils eine Kunstzeitschrift (Abb. 39a und 39b) als Symbol einer als kultiviert geltenden Gesellschaftsschicht, zu der die Abgebildeten gezählt werden sollten.[147] Auch das Bärenfell rechts im Bild (Abb. 39c) nimmt auf visueller Ebene Bezug auf die ‚jagende' aristokratische Elite. Gleichzeitig verweist das national aufgeladene Symbol des Bären auf den russischen Staat als Eigentümer der Waffenfabrik.

Vakulenko grenzte die einfachen Arbeiter von den Angestellten in höheren Positionen ab, indem er ihre Gruppenportraits an einem anderen Ort aufnahm. Statt in einem Atelier mit bürgerlich anmutendem Interieur platzierte er die Arbeiter im Freien vor einem Fabrikgebäude. Dabei arrangierte er die Gruppenaufnahmen der Arbeiter getrennt nach einzelnen Werkstätten und ließ sie hintereinander gestaffelt auf einem Podest aus Böcken und Brettern posieren (Abb. 40).[148] Auch hier scheint der Fotograf Wert auf eine Inszenierung zu legen: Links neben den Arbeitern stehen Bretter und rechts

147 Neben der Inszenierung von Gemeinschaft war es in Einzel- und Gruppenportraits immer wichtig, gemeinsame Wertevorstellungen zu präsentieren. Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 35, 43.

148 GATO f. 3097, op. 3, d. 103.



Abb. 39a



Abb. 39b



Abb. 39c

lose aufgeschichtete Ziegelsteine (Abb. 40a).[149] Diese szenischen Gestaltungselemente variierte der Lichtbildner je nach Gruppe. Vakulenko achtete entsprechend seinem Auftrag darauf, die Personen so aufzunehmen, dass jedes Gesicht sichtbar war. Außerdem spiegelt auch innerhalb der Fotografien die Inszenierung klare Hierarchien wider: Die jüngsten Arbeiter sitzen häufig auf dem Boden im Vordergrund. Hinter ihnen ist zentral in der ersten Reihe der auf Stühlen oder Bänken sitzenden Männern eine Person in Uniform zu sehen, flankiert von Personen in etwas besserer Kleidung – eventuell Meister oder Vorarbeiter.[150] Die Inszenierungsform der Gruppenaufnahmen gleicht derjenigen, die zeitgleich in westeuropäischen Ländern wie Frankreich oder Deutschland

149 Beispielsweise: GATO f. 3097, op. 3, d. 93.

150 Zur visuellen Inszenierung von Hierarchien auf Industriefotografie siehe auch: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“, S. 103–178.



Abb. 40 Vladimir Ivanovič Vakulenko: Arbeiter und Angestellte der Zyanhärtung der ersten Tulaer Waffenfabrik (Rabočaščie i služaščie zakaločno-sinil’noj I-ych Tul’skich OZ), Tula 1912. GATO f. 3097, op. 3, d. 93



Abb. 40a

üblich war.[151] Hier wird erneut deutlich, dass sich um die Jahrhundertwende bereits feste, in ganz Europa verbreitete, visuelle Konventionen ausgebildet hatten. Auch Lichtbildner abseits der imperialen und internationalen Zentren partizipierten an der Etablierung dieser Sehgewohnheiten.

6.4 Die eigene Geschichte illustrieren

Während die Fotografie als Medium in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erst langsam Bestandteil russischer Jubiläumsfeste in Firmen wurde, hatten die neuen Bilder zu dieser Zeit in Festschriften bereits ihren festen Platz. Festschriften waren zentral für jedes Fabrikjubiläum und entwickelten sich parallel zur Tradition der Jubiläumsfeierlichkeiten.[152] Ein Vorgänger der hier analysierten und mit Fotografien illustrierten Festschriften war die Veröffentlichung des matallverarbeitenden Betriebs in Brjansk (*Brjanskij rel'soprokatnyj železodetal'nyj i mechnaičeskij zavod*)[153] aus dem Jahr 1885. Diese Publikation besteht überwiegend aus Stichen der unterschiedlichen Fabrikgebäude.[154] Neue Entwicklungen in der Drucktechnik, speziell des Halbtonverfahrens, ermöglichten es um die Wende zum 20. Jahrhundert, Jubiläumspublikationen zu drucken, die mit Autotypien statt mit Stichen illustriert waren.[155] Obwohl die neue Technik den Druck der Bilder erheblich vergünstigte, war die Publikation einer bebilderten Veröffentlichung ein kostspieliges Unterfangen.[156] Deswegen leisteten sich überwiegend Großbetriebe entsprechende Publikationen.

151 Für Frankreich: Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 94–96; André: Des gravures de vulgarisation à la photographie; für Deutschland: Lüdtke: Gesichter der Belegschaft.

152 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 65. Für Russland fehlt zwar eine Detailstudie, wie Veit Damm sie zu deutschen Banken und Versicherungen vorgelegt hat. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass hier ebenfalls beide Phänomene in etwa zur gleichen Zeit an Bedeutung gewannen.

153 1865 zunächst zur Holzverarbeitung gegründet stieg das Unternehmen in den 1870er Jahren in die Metallverarbeitung ein und entwickelte sich bis zum Ersten Weltkrieg zu einem der führenden Akteure auf diesem Gebiet.

154 o. A.: Al'bom k obzoru desjatiletnej dejatel'nosti obščestva Brjanskago pel'soprokatnago železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda, 1873–1883 g., Sankt-Peterburg 1885.

155 Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 54; Richard Benson (Hrsg.): The Printed Picture, New York 2008, S. 222–226; Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 564.

156 Allein das Honorar für den Autor der Festschrift in Tula betrug 3.425 Rubel. GATO f. 187, op. 2, d. 133, t. 2, l. 93.

Die von den Herausgebern anvisierte Leserschaft umfasste die eigene Belegschaft, bekannte oder potentielle Geschäftspartner[157] sowie alle, die sich für das Unternehmen interessierten. Eine der hier untersuchten Festschriften wurde von der Betriebsleitung als Dank für erhaltene Glückwunschschreiben verschickt.[158] Die Auflagen konnten mehrere Tausend Exemplare umfassen.[159] Die Qualität des Papiers, auf das die Publikationen gedruckt waren, variierte je nach Adressatenkreis.[160] Teilweise versandten die Unternehmen ihre Festschriften auch noch mehrere Jahre nach den eigentlichen Feierlichkeiten.[161] Verglichen mit Fotoalben waren die Publikationen aufgrund der höheren Auflage preiswerter. Außerdem hatten sie deutlich mehr Text als gewöhnliche Alben und vermittelten somit mehr Informationen, ohne dass ein begleitender mündlicher Kommentar nötig gewesen wäre.

Die Darstellung der jeweiligen Firmengeschichte war das zentrale Ziel einer Festschrift und macht sie damit zum Forschungsgegenstand der *Public History* par excellence. Die Unternehmer verfolgten mit einer solchen Publikation vielfältige Ziele. Die Veröffentlichungen stellten die gemeinsame Basis dar, auf die sich die zu konstruierende Erinnerungsgemeinschaft stützte. Am Anfang aller acht untersuchten Publikationen sowie des Jubiläumsalbums steht ein mehr oder weniger ausführlicher historischer Überblick. Dokumente der Gummifabrik *Treugol'nik* geben einen Einblick in die aufwendigen und langwierigen Korrekturverfahren.[162] Dieser Arbeitsaufwand ist ein Indiz für die identifikationsstiftenden Kräfte, die die Unternehmer der Firmengeschichte zuschrieben.[163] In einer sich immer schneller verändernden Gesellschaft, in der es viele Neugründungen von Fabriken gab, aber auch zahlreiche Betriebe Konkurs anmelden mussten, stand eine lange Geschichte für erfolgreiches Wirtschaften sowie vorausschauende Planung und vermittelte dadurch den

157 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 45.

158 o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura.

159 Die *Iževskie zavody* publizierten ihre Festschrift beispielsweise in einer Auflage von 9.000 Stück. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 19. In den Dokumenten der Verwaltung der Gummifabrik *Treugol'nik* findet sich der Hinweis, dass das angefertigte Jubiläumsalbum in „größerer Anzahl" verteilt würde. CGIA f. 1179, op. 27, d. 1, l. 21.

160 Vergleichsweise hierzu auch: Knabe: Firmenjubiläen, S. 74; Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 117, 125.

161 CGA M f. 318, op. I t. 1, d. 672, l. 49.

162 Im Unternehmensarchiv finden sich unterschiedliche Versionen des auf Deutsch formulierten Textes sowie seiner russischen Übersetzung. Leider lässt sich nicht mehr nachvollziehen, welche Personen sich am Korrekturverfahren beteiligten. CGIA f. 1170, op. 32, d. 35, l. 1–14.

163 Müller: Das historische Jubiläum, S. 2; Damm: Jubiläumsaktivitäten und Unternehmenskommunikation deutscher Banken im späten 19. Jahrhundert, S. 333.

Geschäftspartnern das Gefühl, es mit einem vertrauenswürdigen Partner zu tun zu haben.[164] Auch für die eigene Belegschaft waren Festschriften mehr als reine Geschichtsbücher. In der Waffenfabrik in Tula begründeten die Mitglieder des Festkomitees den Wunsch nach einer bebilderte Festschrift mit dem Argument, es handle sich dabei um eine Geste der Dankbarkeit gegenüber allen, die bislang im Betrieb gearbeitet hätten.[165] Sie übertrugen das Element der Ehrung einzelner Mitarbeiter auf bereits verstorbene Persönlichkeiten und stilisierten diese damit zu Helden und Vorbildern für die zu konstruierende Erinnerungsgemeinschaft.

Die in den Festschriften abgedruckten Fotografien umfassen die ganze Bandbreite möglicher Motive der Industriefotografie.[166] Sie zeigen Portraits und Gruppenaufnahmen, Produktfotografien sowie Architekturansichten, Innen- und Außenaufnahmen. In ihrer Bildsprache und dem Bildaufbau unterscheiden sich die Aufnahmen häufig nicht von den Bildern in gedruckten Alben.[167] Aus diesem Grund beschränkt sich die hier folgende Analyse auf Aspekte, die spezifisch für Firmenfestschriften sind. Neben Festschriften gab es vereinzelt Jubiläumsalben wie das der Gummifabrik *Treugol'nik*.[168] Allerdings waren in diesem Fall die abgedruckten Fotografien bis auf wenige Ausnahmen identisch mit denen, die eine Werbebroschüre einige Jahre zuvor schmückten.[169] In diesem Fall war der größte Teil des Bildprogramms nicht eigentlich auf das Jubiläum abgestimmt, weswegen dieses Jubiläumsalbum nicht als eigenes Genre untersucht wird.[170]

6.5 Das Unternehmen spricht für sich

Während es auf der Textebene problemlos möglich war, die Geschichte eines Unternehmens zu konstruieren, waren die Autoren mit erheblichen Problemen konfrontiert, wenn es darum ging, ein unterstützendes, bildliches Narrativ zu generieren. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

164 Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 11–12, 24.
165 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 119–120.
166 Einen groben Überblick über mögliche Motive gibt: Matz: Industriefotografie.
167 Siehe hierzu: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben", S. 103–178.
168 o. A.: Al'bom v pamjat pjatidesjatiletija suščestvovanija tovariščestva Rossijsko-Amerikanskoj rezinovoj manufaktury pod firmoju „Treugol'nik" v S. Peterburg. 1860–1910, Sankt-Peterburg 1910.
169 CGIA f. 1179, op. 28, d. 12, 12ž, 12z; f. 1179, op. 28, d. 11 g II.
170 Nur die für den Jahrestag aktualisierten Aspekte werden gemeinsam mit den Festschriften besprochen.

ermöglichte die fotografische Technik zwar, verhältnismäßig preiswerte (verglichen mit Gemälden) Bilder der eigenen Firma herzustellen, aber der Mangel an Illustrationen aus der Frühzeit der eigenen Geschichte ließ sich dadurch nicht beseitigen. Bilder belebten jedoch nicht nur die häufig textlastigen Veröffentlichungen, sondern ermöglichten auch dem leseunkundigen Teil des Publikums, an der Firmengeschichte teilzuhaben. Die Herausgeber griffen auf unterschiedliche Strategien zurück, um das Alter und die Geschichte einer Firma ins Bild zu rücken.

Ein Mittel, die eigene Genese zu illustrieren, waren Gemäldereproduktionen, die die Firmenleitungen in den Veröffentlichungen abdrucken ließen.[171] Diese zeigen frühe Firmenansichten oder den Standort des Unternehmens vor dessen Gründung. Gegenübergestellt wurden Darstellungen, die den Zustand zum Zeitpunkt des Jubiläums präsentieren.[172] Pläne und Grundrisse des Firmengeländes mit Markierungen, wann welche Gebäude entstanden waren, bilden eine weitere Möglichkeit, in grafischer Form die eigene Entwicklung zu illustrieren.[173]

Gebäude aus der Frühzeit der Unternehmensgeschichte konnten als Zeugen der langjährigen Existenz einer Fabrik fungieren. So zeigte die Textilmanufaktur in Krenholm eine Fotografie mit der Bildunterschrift „alte Fabrik“. Sie entstand vermutlich relativ zeitnah zu den Feierlichkeiten und der Veröffentlichung der Festschrift im Jahr 1907. Die alten Bauwerke sollten Zeugnis von der erfolgreichen Unternehmensgeschichte ablegen. Statt Fabrikgebäuden konnte auch das Geburtshaus des Firmengründers oder das Haus, in dem bei der Gründung die Leitung der Fabrik untergebracht war, eine ähnliche Symbolfunktion übernehmen.[174]

Insgesamt war es eher selten, dass Festschriften Fotografien enthielten, die vor der Jahrhundertwende entstanden waren. Eine Ausnahme bilden zwei Ansichten der Maschinenfabrik Nobel’ aus St. Petersburg (Abb. 41).[175] Die

171 o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda, S. 15.

172 o. A.: 1857–1907 Krengol’mskaja manufaktura, S. 3.

173 Teilweise griffen die Autoren auch auf Pläne aus unterschiedlichen Jahren zurück, anhand derer sich die bauliche Entwicklung des Unternehmens ablesen ließ. o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody, S. 19, 24, 34, 39, 185; o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel’, Anhang; Zybin: Istorija Tul’skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 88, 199, 239.

174 In diesem Fall allerdings ein Aquarell und keine Fotografie: o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel’, S. 8a. Dieselbe Strategie findet sich auch in der Festschrift der Firma Krupp zum 100. Jahrestag der Firmengründung. Beide Festschriften erschienen im Jahr 1912. Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 124.

175 Hierzu auch Lenka Fehrenbach: Fotografischer Beweis der eigenen Leistung. Illustrierte Firmenfestschriften im späten Zarenreich, in: Irene Ziehe; Ulrich Hägele (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 76–92.



Abb. 41 o. A.: Ansicht des Hauses und des Betriebs I. Nobel' im Jahr 1870 vor dem Neubau des Ufers der Nevka (Vid doma i zavoda L. Nobel' v 1870 g. do postrojki naberežnoj reki Nevki), in: o. A.: Mechanischer Betrieb Ljudvig Nobel'. 1862–1912 (Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'. 1862–1912), Sankt-Peterburg 1912, S. 24a

erste dieser Fotografien zeigt einen Blick auf das Haus und die Fabrik Nobel' im Jahr 1870.[176] Die Bildunterschrift informiert über das Alter der Fotografie und stellt einen direkten Bezug zum Firmengründer her. Die Aufnahme zeigt aus einer leichten Untersicht drei Gebäude. Mittig das Wohnhaus der Familie Nobel, dessen zentrale Position die Struktur der Festschrift spiegelt in deren Zentrum die Gründungspersönlichkeit Ludwig Nobels (1831–1888) steht. Rechts schließt sich vermutlich ein Ökonomiegebäude an, links die Fabrik mit den obligatorischen Schornsteinen und der charakteristischen unverputzten Ziegelfassade.[177] Ein strukturloser Himmel[178] und ein verschneiter Abhang rahmen die Bauwerke ein. Die Gebäude sind durch gemauerte Toreinfahrten verbunden, so dass sich eine geschlossene Fassadenfront ergibt. Dies war die

176 o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel', S. 18.

177 Zur Fabrikarchitektur siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben", S. 103–178.

178 Dies lag an der Lichtempfindlichkeit der verwendeten Chemikalien, die besonders stark auf blaues Licht reagierten, weswegen der Himmel überbelichtet und folglich einheitlich weiß erscheint. Benson (Hrsg.): The Printed Picture, S. 106.

klassische Bauweise der Häuser russischer Kaufleute.[179] Das Unternehmen schrieb sich damit dezidiert in eine russische Unternehmenstradition ein, was vergessen machen sollte, dass die Familie Nobel erst Mitte des 19. Jahrhunderts aus Schweden ins Zarenreich eingewandert war.[180] Statt die nordeuropäische Herkunft der Unternehmerfamilie zu betonen, präsentiert diese Fotografie dem Publikum einen vertrauten Anblick. Außerdem lässt die Aufnahme das Fabrikgebäude kleiner als die Unternehmervilla erscheinen, was dazu beitrug, eventuelle Bedenken gegenüber den neuen Produktionsmethoden zu zerstreuen.

Eine Besonderheit stellt in dieser Fotografie der Schatten des Fotografen mit seiner Kamera im Vordergrund dar. Solche selbstreferentiellen Momente waren eine Seltenheit. Die Herausgeber hätten dieses Detail durch die Wahl eines anderen Bildausschnitts mühelos tilgen können. Vermutlich verzichteten sie auf eine Retusche, um zu beweisen, dass es sich bei dem Bild tatsächlich um eine Fotografie handelte. In den 1870er Jahren begannen Unternehmer wie Nobel erst langsam, Fotografien anfertigen zu lassen, um damit ihre Affinität zu neuen Techniken zu unterstreichen.[181]

Teilweise griffen Festschriften auch Motive und Ansichten einer Fabrik auf, die sich innerhalb eines Unternehmens zu einem Wiedererkennungsmerkmal, einer Ikone, entwickelt hatten.[182] Ein solches Beispiel präsentiert die Veröffentlichung der Tulaer Waffenfabrik. Die gedruckte Fotografie zeigt die Fassaden mehrerer Fabrikgebäude entlang des Flusses Upa (Abb. 42).[183] Das Original stammte aus einer Serie von Aufnahmen, die der Tulaer Fotograf Semën

---

179 Joseph Bradly: Merchant Moscow after Hours. Voluntary Associations and Leisure, in: James West; Iurii Petrov (Hrsg.): Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie, Princeton 1998, S. 133–144, S. 133.

180 Robert Tolf: The Russian Rockefellers. The Saga of the Nobel Family and the Russian Oil Industry, Stanford 1976, S. 1–22.

181 Dies gilt auch für Unternehmen in Deutschland und Frankreich. Krupp war eine Ausnahme hinsichtlich der Verwendung von Fotografien und richtete bereits 1861 eine fotografische Anstalt ein. Andere Firmen folgten diesem Beispiel erst sehr viel später. von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer; für Frankreich: Assegonde: La photographie du travail, S. 203.

182 Gerhard Paul: Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute, Bonn 2011, S. 7–16, S. 8–9.

183 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 357; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 44. In der ausführlicheren Festschrift beschrieb die Bildunterschrift das Foto als „Gesamtansicht des Betriebs", in der Festschrift für die Arbeiter hieß es „Gesamtansicht des Betriebs in der jetzigen Zeit".



Abb. 42 Semën Osipovič Kanter: Gesamtansicht des Betriebs in der Gegenwart (Obščij vid zavoda v nastojaščee vremja), in: Zybin: Kurze Geschichte der Tulaer Waffenfabrik Zar Peter der Große, 1712–1912 (Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912), Moskva 1912, S. 44, sowie: Ders.: Gesamtansicht des Betriebs (Obščij vid zavoda), in: Zybin: Geschichte der Tulaer Waffenfabrik Zar Peter der Große, 1712–1912 (Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912), Moskva 1912, S. 357

Osipovič Kanter[184] in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts für die Waffenfabrik angefertigt hatte (Abb. 43).[185] Die Fotografie Kanters ist wiederum bis auf minimale Änderungen in der Perspektive und einer größeren Anzahl an Schornsteinen fast identisch mit einer fotografischen Ansicht der Waffenfabrik, die der Moskauer Fotograf Ivan Grigor'evič D'jagovčenko 1873 aufgenommen hat (Abb. 44).[186] Dessen großformatige Fotografien hatte in den 1870er Jahren die Fabrikleitung als Geschenk für Zar Alexander II. in Auftrag gegeben. Das Unternehmen behielt ein Exemplar der Abzüge zur eigenen Verwendung in Tula. Heute befindet sich die Mappe mit den Aufnahmen in der RGB, die Ansicht der Fabrikfassade entlang des Flussufers fehlt jedoch. Dies deutet darauf hin, dass dieser Abzug anderweitig Verwendung fand, möglicherweise erhielt

184 Teilweise auch Canter.

185 Kanter war ein Moskauer *meščanin* (Kleinbürger), der 1886 ein Fotoatelier in Tula eröffnet hatte. Er gehörte zu den populärsten Fotografen Tulas und erhielt Preise für seine Teilnahme an russischen fotografischen Ausstellungen. Sein Atelier lag in der *Kievskaja ulica* (Kiever Strasse, heute *Prospekt Lenina*) im Zentrum der Stadt, nicht weit vom Kreml, wo er mindestens bis 1917 tätig war. Galkina: Iz istorii Tul'skoj fotografii.

186 Das Album befindet sich heute in der Fotoabteilung der RGB FO: (Inv MK XII–4224) (Izo 15880–64). Für Details zum Fotografen sowie der Serie siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“, S. 103–178.



Abb. 43 Semën Osipovič Kanter: Tulaer Waffenfabrik. Außenansicht des Betriebs (Tul'skij oružejnyj zavod. Naružnyj vid zavoda), Tula um 1900. TGMO KP–2–21679

Kanter die Fotografie als Vorbild für seinen Auftrag.[187] Der Verweis auf diese Fotografie ist offensichtlich, denn Aufnahmen der Fabrik von anderen Lichtbildnern aus den 1910er Jahren zeigen ganz andere Perspektiven. Die geografische Lage des Unternehmens ließ folglich auch andere Ansichten zu, die zum Teil in Form von Postkarten im Umlauf waren. Unter den 16 Postkarten der Sammlung Tagrin, die die Waffenfabrik zeigen und die alle auf Grundlage von Fotografien aus der Periode zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des Ersten Weltkriegs entstanden, findet sich keine einzige, welche die identische Ansicht wiedergibt. Die meisten Aufnahmen zeigen weniger Bauwerke und setzen das Hauptgebäude des Unternehmens stärker ins Bildzentrum.[188] Sowohl die Aktualisierung der Aufnahme durch Kanter als auch ihr Druck in den beiden Festschriften deutet darauf hin, dass diese Fotografie beziehungsweise Ansicht eine Ikone der Waffenfabrik war. Die aktualisierte Aufnahme zierte auch weitere Druckerzeugnisse im Zusammenhang mit dem Jubiläum. Beispielsweise war sie auf der Rückseite des Festprogramms, auf

187 Vergaben Unternehmen Aufträge an Fotografen, erhielten sie in der Regel nicht nur die Abzüge, sondern auch die Negative. Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 114.

188 GMISPb ST 363200_317–27; 363200_366; 363200_409; 363222_30–31.



Abb. 44 Ivan Grigor'evič D'jagovčenko: Ansicht von der Seite des Flusses Upa (Vid so storony r. Upy), in: o. A.: Tulaer Waffenfabrik. Gegründet 1712 umgebaut 1873 (Tul'skii oružejnyj zavod. Osnovan 1712 perestroen 1873), Moskva 1873. RGB Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64

einem Warenkatalog und auf einer Ahnentafel mit Portraits der wichtigsten Persönlichkeiten der Firma zu sehen. Vorteil solcher Ikonen war es, dass alle Mitglieder der Jubiläumsgemeinschaft die Darstellung wie ein Markenzeichen wiedererkannten und mit dem Unternehmen assoziierten.[189]

6.6 Personifizierte Unternehmensgeschichte

Wollten die Autoren der Festschriften die langjährige Firmenentwicklung ohne Fotografien von Gebäuden illustrieren, ‚personalisierten' sie die Unternehmensgeschichte, das heißt, sie erzählten sie anhand wichtiger Persönlichkeiten. General-Major Sergej Aleksandrovič Zybin (1862–1942), Autor der beiden Festschriften der Tulaer Waffenfabrik, wandte diese Strategie ausführlich

189 Zur Funktion von Ikonen: Gerhard Paul: Das Jahrhundert der Bilder, Bd. II. 1949 bis heute, Bonn 2008, S. 31–32.

an. Zybin war Mitglied des Festkomitees.[190] Er empfahl sich als Autor der Festschrift, weil er bereits 1898 eine Veröffentlichung über drei Waffenfabriken in Tula, Sestrorec und Iževsk mitherausgegeben hatte.[191] Zybin stellte in seinen Texten eine direkte Verbindung zwischen der Unternehmensgeschichte und dem russischen Herrscherhaus her.[192] Er beschrieb die Besuche der Monarchen in der Fabrik und zitierte aus ihren an die Arbeiter oder das Unternehmen gerichteten Schreiben oder Reden. Die Portraits der Zarinnen und Zaren ergänzte Zybin durch Fotografien von Gegenständen, die auf die Herrscher verwiesen. So zeigt die Festschrift vis à vis zum Portrait Katharinas der Großen die Fotografie eines Hammers und einer flachen, stählernen Schale. Dem Text zufolge, in den beide Illustrationen eingebettet sind, habe die Monarchin 1782 bei ihrem Besuch den Hammer in die Hand genommen und dreimal auf die Schale geschlagen. Die Berührung durch die Zarin und die Überlieferung der entsprechenden Geschichte transformierten Schale und Hammer in eine monarchische Reliquie. Ähnliche Funktionen übernehmen die Fotografien einer aufwendig gearbeiteten Kelle – ein Geschenk Alexanders I. – und eines goldenen Pokals[193] – ein Geschenk Nikolaus I. Vergleichbar den Architekturfotografien hatten die fotografierten Gegenstände eine Symbolfunktion und verwiesen auf besondere Ereignisse in der Unternehmensgeschichte.[194] Die Firmenleitung unterstrich die Bedeutung ihrer Fabrik, wollte das Publikum beeindrucken und bot ihm als Identifikationspersonen die Zaren an, die Zybin hier bereits als Teil der Erinnerungsgemeinschaft präsentiert.

---

190 Irina Antonova; Ėl'vira Safronova: Pamjatnik Carju-kuznecu, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 9/2012, S. 24–35, S. 24–25.

191 Sergej Aleksandrovič Zybin; Michail Nechljudov; Michail Grigor'evič Levickij: Oružejnye zavody. Tul'skij, Sestroreckij i Iževskij, Kronštadt 1898.

192 Der *Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod* wurde 1712 von Zar Peter I. gegründet und hatte aufgrund dieser historischen Gegebenheiten bereits eine engere Beziehung zum Herrscherhaus. Verständlicher Weise bot sich die Strategie des Verweises auf die Beziehung zu den Zaren besonders denjenigen Firmen an, die tatsächlich eine aus historischen Gegebenheiten resultierende Nähe zu den Romanovs hatten wie die *Admiralitejskie Ižorskie zavody*, ebenfalls eine Gründung Peters I. Allerdings wendet sich auch der *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod* zumindest auf der ersten Seite der Festschrift an den Zaren.

193 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 134–135, 319, 331–332; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 20–21, 25, 30.

194 Zur Mythenbildung anlässlich von Jubiläen: Hannes Stekl: Öffentliche Gedenktage und Jubiläen in Zentraleuropa im 19. und 20. Jahrhundert, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 177–193, S. 178.

Der Bezug zum Zaren findet sich in anderen Festschriften selten. Zwar erzählen auch hier die abgedruckten Fotografien Geschichten großer Männer, allerdings rückten die Autoren statt der Zaren die Gründerpersönlichkeiten in den Mittelpunkt. Fast keine Festschrift kam ohne eine Abbildung ihres Firmengründers aus.[195] Wenn von diesem kein fotografisches Portrait überliefert war, traten Fotografien einer entsprechenden Büste oder Statue an dessen Stelle.[196]

Im untersuchten Quellenkorpus fällt auf, dass die abgebildeten Persönlichkeiten mehrheitlich am Betrachter vorbei blicken. Dies ist bei 33 der insgesamt 40 fotografischen Aufnahmen der Fall, die sich in den sieben Festschriften finden. Das Portrait Nikolaus II. gehört zu den sieben Aufnahmen, auf denen der Abgebildete frontal in die Kamera blickt.[197] Von diesen sieben positionierten nur zwei ihren Oberkörper parallel zum Betrachter wie der Zar, die Schultern der anderen Herren sind leicht vom Betrachter weggedreht. Es ist denkbar, dass diese frontale Darstellung als visuelles Privileg des Zaren galt.[198]

Möglicherweise basiert diese Bildsprache auch auf visuellen Traditionen, deren Wurzeln in der vorfotografischen Zeit lagen, speziell auf den

195 o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 6; o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda, S. 16.

196 o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 113; o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda, S. 2, 12; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. VIII. Portraits der Firmengründer spielten eine wichtige Rolle für die Repräsentation eines Unternehmens; dies galt sowohl für Russland, als auch für Deutschland und Frankreich. Hierzu beispielsweise: André: Des gravures de vulgarisation à la photographie, S. 30; Bossen: Eine gemeinsame Geschichte erschaffen, S. 42; Rahner: Glanzbilder, S. 9.

197 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. I; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. I.

198 Diese Bildsprache galt nur für Einzelportraits in Festschriften, bereits auf Gruppenfotografien von weniger als acht Abgebildeten blicken häufiger Personen in die Kamera, bei Aufnahmen von über zehn Personen waren Blickkontakt und die frontale Anordnung der Fotografierten der Normalfall. Einschränkend muss gesagt werden, dass sich diese Beobachtung ausschließlich auf klassische Portraits bezieht. Werden Personen an ihrem Arbeitsort fotografiert, folgen die Aufnahme wieder anderen Regeln. Hier geht es oft darum, eine möglichst „realistische" Arbeitsatmosphäre abzubilden. Frontale Portraits in Gruppenaufnahmen: o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel', S. 10, 44.; o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 11, 217. Zu Herrscherportraits beispielsweise: Frank Kämpfer: Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen, Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis, Recklinghausen 1978, S. 269; Alexis Schwarzenbach: Royal Photographs. Emotions for the People, in: Contemporary European History, Jg.13/2004, Heft 3, S. 255–280; Wortman: Scenarios of Power, Bd. 1.; Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2; Victor Belyakov: Der russische Zar und das Kino, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 1995, Heft 4, S. 99–109.

Abbildungspraktiken der *Lubki*, der russischen Bilderbögen.[199] Zeichner dieser populären Bildergeschichte sahen sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, den Zaren und die einfache Bevölkerung in einem Bild darzustellen. Dabei sollten sie die symbolische Distanz zwischen dem Herrscher und seinen Untertanen wahren.[200] Sie schufen Darstellungen, die den Zaren in einem Bild im Bild oder erhöht und übermenschlich groß zeigten.[201] Mit diesen Strategien vermittelten die Grafiken die Unantastbarkeit und Sakralität des Herrschers.[202]

Allen untersuchten Festschriften ist gemein, dass ihre bildlichen Erzählungen der Belegschaft keine aktive Rolle zuschrieben, als hätten die Arbeiter keinen Anteil an der Geschichte und dem Erfolg des Unternehmens. Die Festschrift der Krenholmer Textilmanufaktur zeigt im Anhang Gruppenbilder von Arbeitern. Im Unterschied zu den Portraits der Firmengründer fehlen hier jedoch die Namen der einzelnen Personen. Betrachter, welche den Betrieb nicht kannten, konnten die Individuen somit nicht identifizieren. Obwohl in der Festtradition der Jubiläen Mitarbeiterehrungen für langjährige Zusammenarbeit ein fester Bestandteil waren,[203] konstruierten die Autoren ein visuelles Narrativ, das den Verdienst um die Entwicklung der Fabrik allein den leitenden Akteuren zuschrieb.[204] Die Konstruktion dieser Erzählungen orientiert sich an den historischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, bei denen ebenfalls große Persönlichkeiten im Mittelpunkt des Geschehens stehen.

---

199 Lotman betont, dass es sich bei den Lubki nicht um primitive Darstellungen handelte, sondern um eine spezielle Gattung in der Volkskunst. Aufgrund der starken Verbreitung dieser Darstellungen scheint es möglich, dass deren Darstellungspraktiken auch die später entstandenen Kompositionen der Fotografen beeinflussten. Jurij Lotman: Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen, in: Wolfgang Till (Hrsg.): Lubok. Der russische Volksbilderbogen, Mannheim 1985, S. 21–34, S. 21. Zu Lubki auch: Alexander Kraus: Der russische Volksbilderbogen. Eine Zuschreibungsgeschichte, Hamburg 2014; Wulfhild Ziel: Der russische Volksbilderbogen in Bild und Text. Ein kultur- und kunsthistorisches Intermedium, Frankfurt a. M. 1996.

200 Richard Wortman: Lubki of Emancipation, in: Valerie A. Kivelson; Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 90–95, S. 92.

201 Wortman: Lubki of Emancipation, S. 93–94.

202 Zu russischen Herrscherbildern und Darstellungen der Zaren: Lindsey Hughes: From Tsar to Emperor. Portraits of Aleksei and Peter I., in: Valerie A. Kivelson, Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 51–56; Kämpfer: Das russische Herrscherbild.

203 GAVMF f. 417, op. 5, d. 2862; GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 22, 118–1180.

204 Interessant ist, dass teilweise in den Texten recht detailliert auf die eigene Belegschaft eingegangen wird. Dies spiegelt sich aber eher nicht auf der Bildebene wieder. Beispielsweise in: o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 73, 78; o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda, S. 28; o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda, S. 25–26, 112.

6.7 Wirtschaftlichen Erfolg präsentieren

Auf den Blick zurück in die Geschichte des Unternehmens folgt in allen Festschriften die Präsentation der aktuellen Situation, der eigenen Bedeutung und des unternehmerischen Erfolgs. Texte und Tabellen geben dem Leser detaillierte Informationen über Produktionszahlen, die Größe der Belegschaft und die Organisationsstruktur des Betriebs. Fotografien komplettieren diese statistischen Informationen. Dabei führt die Bilderzählung den Betrachter häufig von außen an das Fabrikgelände und seine Gebäude heran, um dann das Innere der Fabrik zu erkunden. Diese visuelle Erzählstruktur war auch in Westeuropa weit verbreitet. Sie entspricht dem klassischen Aufbau russischer Firmenalben.[205] Allerdings fehlen in Festschriften oft die auf Briefköpfen und Plakaten beliebten Überblicksdarstellungen oder Panoramen,[206] die das Fabrikgelände aus der Vogelperspektive zeigen und in Alben häufig den Auftakt eines virtuellen Rundgangs bilden.[207] Stattdessen eröffnen Aufnahmen des Kontors einer Fabrik die Festschriften.[208] An Stelle einer Gesamtansicht wird das Gebäude gezeigt, das die Schaltzentrale bildet, der Ort, an dem alle Fäden der Organisation zusammenlaufen. Die Festschrift der Gesellschaft *Brokar i Ko* zeigt dem Leser zunächst die Hauptfassade der Fabrik, danach die Eingangshalle des Kontors. Sie gewährt dem Betrachter daraufhin einen Blick in das holzvertäfelte Büro des Direktors und in das Kabinett eines weiteren Mitarbeiters,[209] bevor die ersten Fotografien aus der Produktion zu sehen sind.

Vergleichbar mit den Innenaufnahmen aus Betrieben in Alben waren die Fotografien in Festschriften entweder einzelnen Abteilungen zugeordnet,

---

205 Beispielsweise zu Frankreich: Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 90–91.

206 Zu Plakaten beispielsweise: Ekaterina Klimova; Irina Zolotinkina (Hrsg.): Reklamnyj plakat v Rossii, 1900–1920-e, Sankt-Peterburg 2010; Waschik; Baburina (Hrsg.): Werben für die Utopie. Zu anderem Bildmaterial, besonders zu Firmendarstellungen in der Werbung, beispielsweise die Ausstellung: „Dizajn upakovki. Sdelano v Rossii“ 19.4.–2.6.2013 Manež, Muzejnovystavočnoe ob”edinenie, Moskva.

207 o. A.: Tovariščestvo Krasnosel’skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina, S. 2–3. An diesem Beispiel zeigt sich ein weiteres Mal, dass das Jubiläumsalbum der Firma *Treugol’nik* vermutlich nicht als Jubiläumspublikation konzipiert wurde, denn es eröffnet mit eben solch einer Überblicksdarstellung. o. A.: Al’bom v pamjat pjatidesjatiletija suščestvovanija, S. 6.

208 o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody, S. 2; o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel’nago zavoda, S. 12 oder o. A.: Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva, S. 23.

209 o. A.: Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva, S. 23.



Abb. 45 o. A.: Das Kabinett der Direktion (Kabinet direkcii), in: o. A.: 1864 Goldenes Jubiläum der Parfumfabrik der Gesellschaft Brokar und Co in Moskau (1864 Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva Tovariščestva Brokar i Ko v Moskve), Moskva 1914, S. 26

über welche die Texte berichteten,[210] oder sie zeichneten textunabhängig den Herstellungsprozess eines Produkts nach.[211] Die Lichtbildner inszenierten die Industrie und die Fabriken als geordnete Räume, wie schon in Bezug auf die Fotoalben beschrieben.[212] Beispielsweise erinnern die Aufnahmen aus dem Direktionsbüro des Unternehmens *Brokar i Ko* (Abb. 45) eher an ein großbürgerliches Arbeitszimmer als an eine Fabrik. Sie geben keine Hinweise auf die Gefahren, denen die Belegschaft während der Produktion ausgesetzt war. Das Herzstück des Betriebs erscheint als Hort der Kultiviertheit, mochte die Produktion in den Fabrikhallen auch noch so menschenfeindlich und von Maschinen dominiert sein.

210 Beispielsweise: o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda; o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody.

211 Beispielsweise: o. A.: Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva; o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura. Dies lässt sich auch in Frankreich beobachten: Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 91.

212 Hierzu genauer: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“, S. 103–178.

Im Vergleich zu Alben unterscheidet sich die Bildsprache der Innenaufnahmen in den Festschriften kaum. Die Fabrikfotografien anlässlich von Jubiläen zeigen jedoch noch seltener Menschen. Es dominieren Aufnahmen menschenleerer Fabrikhallen und Produktionsanlagen. Besonders technikaffin präsentierten sich Unternehmen, in deren Produktionsablauf große Maschinen eine zentrale Rolle spielten, wie die Textil- und metallverarbeitende Industrie. In ihren Festschriften gaben die Bildunterschriften teilweise detaillierte technische Informationen vom Baujahr bis hin zur Leistungsfähigkeit der abgebildeten Maschinen.[213] Diese Unternehmen zeigten ihre Prosperität anhand des möglichst großen und fortschrittlichen Maschinenparks: Je neuer und stärker eine Maschine, desto besser die Produkte der Firma.

Die Selbstpräsentation in der Luxusgüter- und Nahrungsmittelindustrie folgt anderen Regeln, weil in diesen Branchen die Mechanisierung des Herstellungsprozesses weniger fortgeschritten war.[214] Fehlten die Maschinen, konnten nur arbeitende Menschen die Darstellungen der Produktionsschritte gewährleisten.[215] Darum sind auf diesen Fotografien vergleichsweise viele Menschen präsent (Abb. 46).

Weiter hing die große Anzahl der Fotografierten mit der Visualisierung erfolgreichen Wirtschaftens zusammen. Waren es bei Maschinen deren Größe und Pferdestärke, symbolisierte in diesem Fall die Zahl der Mitarbeiter den Erfolg eines Betriebs: Je größer die Belegschaft eines Unternehmens, desto produktiver die Firma.[216]

Festschriften dienten nicht nur dem Nachweis wirtschaftlichen Erfolgs. Zu dieser Form der Selbstdarstellung gehörte es im Zarenreich ebenso wie in Westeuropa, das eigene Engagement für die Arbeiter darzustellen.[217] Wie in

---

213 Besonders ausgeprägt in: o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'. Aber auch zu beobachten an einem deutschen Beispiel: Rahner: Glanzbilder, S. 12.

214 Wünschenswert wären hier weitere Vergleichsmöglichkeiten, um die These zu überprüfen. Die Beobachtung stützt sich auf die Festschrift der *Tovariščestva Brokar i Ko* sowie ein Album (kein Jubiläumsalbum) der Schokoladenfabrik *Tovariščestva A. I. Abrikosova*. Leider konnten bislang keine zusätzlichen Publikationen dieser Branche ausfindig gemacht werden.

215 Diese Strategie ist kein Alleinstellungsmerkmal von Festschriften. Auch Fotografen, die Aufnahmen für Fotoalben anfertigten, bedienten sich dieser Form der Inszenierung. Allerdings konnte im Fall der Festschriften das Phänomen besonders gut herausgearbeitet werden, weil hier gerade stark mechanisierte Industriezweige häufiger als in den Alben auf die Darstellung von Arbeitern verzichteten.

216 Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1151. Diese Darstellungsstrategie wandten auch französische Unternehmen an. Assegond: La photographie du travail, S. 315.

217 Dieses Selbstverständnis hatte sich unter russischen Kaufleuten bereits Ende des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Zu dieser Zeit gehörten den intellektuellen, erzieherischen und

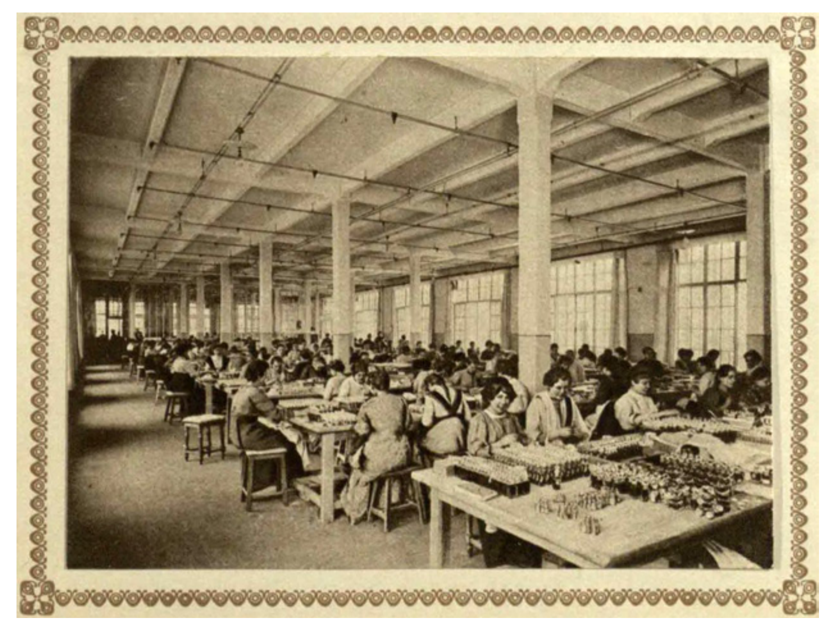


Abb. 46 o. A.: Saal der Abteilung für Düfte und Kölnischwasser (Otdeločnyj zal dlja duchov i odekolona), in: o. A.: 1864 Goldenes Jubiläum der Parfumfabrik der Gesellschaft Brokar und Co in Moskau (1864 Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva Tovariščestva Brokar i Ko v Moskve), Moskva 1914, S. 26

Firmenalben zeigt sich dies besonders in Fotografien der firmeneigenen Wohlfahrtseinrichtungen.[218] Für viele Unternehmer war es eine Selbstverständlichkeit, sich sowohl für Sozialleistungen für die eigenen Arbeiter einzusetzen, als auch als Mäzene aufzutreten und dadurch der Gesellschaft etwas von ihrem Erfolg zurückzugeben.[219] Möglicherweise hatte wohltätiges Engagement in Osteuropa einen besonderen Stellenwert, weil die Industriellen sich mit

philanthropischen Zirkeln in Moskau und im Gouvernement Tula bereits sowohl Adelige als auch Kaufleute an. Wirtschafter: Social Identity in Imperial Russia, S. 81–82.

218 Fotografien vergleichbarer Einrichtungen finden sich z.B. auch in Deutschland und Frankreich. Hierzu: Heinz Reif: „Wohlergehen der Arbeiter und häusliches Glück“, S. 105–122; Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 94.

219 Wolfgang Sartor: Louis Dreyfus & Co. Problemaufriss eines internationalen Großunternehmens in der Öffentlichkeit Russlands, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 245–262, S. 253; Steinberg: Moral Communities, S. 34–35; Galina Ul'janova: Unternehmer und Öffentlichkeit im Wolgaraum. Wohltätigkeit in Nižnij Novgorod und Saratov (1870–1914), in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im

einem stark negativ konnotierten Image konfrontiert sahen.[220] Adelige, die um ihre gesellschaftliche Stellung fürchteten, sowie Intellektuelle verbreiteten das Bild egoistischer, reicher, nur auf ihren Vorteil bedachter Kaufleute und Unternehmer.[221] Angesichts dieser Vorurteile legten viele Industrielle im Zarenreich besonderen Wert darauf, ihren wirtschaftlichen Erfolg moralisch zu rechtfertigen, indem sie betonten, welche Verantwortung sie gegenüber ihren Arbeitern und der Gesellschaft übernähmen.[222] Soziale Fürsorge stellte einen wichtigen Teil des symbolischen Kapitals dar, dessen die Unternehmer bedurften, um sich in der Gesellschaft Ansehen zu sichern.[223] Nichtsdestotrotz stand im Regelfall der ökonomische Erfolg an erster Stelle.[224]

Zum gängigen Bildprogramm der Festschriften gehörten, ähnlich wie in Firmenalben, Fotografien von Lehreinrichtungen, Krankenhäusern[225] und Be-

Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 109–139, S. 116–119.

220 Klaus Heller: Auf dem Weg zum Bourgeois? Das „Moskau der Kaufleute“ vor 1917. Gesellschaftliche Vorurteile gegenüber dem „Kaufmann“ im alten und neuen Russland, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 45–75, S. 46–50; Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 247.

221 Dowler: The Intelligentsia and Capitalism, S. 271; Dowler: Russia in 1913, S. 246.

222 Steinberg: Moral Communities, S. 34, 247, 348; Galina Ulianova: Charitable Activities of Moscow Banks, in: William Craft Brumfield; Boris V. Anan'ich; Yuri A. Petrov (Hrsg.): Commerce in Russian Urban Culture, 1861–1914, Washington, D. C., Baltimore, London 2001, S. 59–78, S. 59. Teilweise übernahmen Unternehmer auch wichtige Ämter, beispielsweise in der städtischen Verwaltung von Moskau, und engagierten sich auf diese Weise für die Allgemeinheit. Thomas C. Owen: Capitalism and Politics in Russia. A Social History of the Moscow Merchants, 1855–1905, Cambridge u. a. 1981, S. 159–172.

223 Elżbieta Kaczyńska: Unternehmer als Wohltäter. Staat, Unternehmertum und Sozialpolitik im Königreich Polen 1815–1914, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 77–89, S. 88–89; Sartor: Louis Dreyfus & Co., S. 253; Bianka Pietrow-Ennker: Unternehmer im Russischen Reich. Kulturelle Dimensionen sozialer Integration, in: Jörg Gebhard, Rainer Lindner, dies. (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 407–428, S. 409.

224 Zeitgenossen berichten vielfach von schlechten Lebensbedingungen oder Versuchen von Seiten der Unternehmer, die Arbeiter um ihren Lohn zu prellen. Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 109–110; Zelnik: Law and Disorder on the Narova River.

225 Seit 1866 waren Fabrikbesitzer im Zarenreich verpflichtet, je 1.000 Beschäftigte zehn Krankenbetten vorzuhalten. Hier zeigt sich die häufig schlechte medizinische Versorgung der Angestellten, die immer wieder von Fabrikinspektoren angemerkt wurde. Ab der Jahrhundertwende begannen Diskussionen um die Zuständigkeit zwischen Fabrikanten und Zemstva. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1201.

triebsläden sowie von Arbeiterwohnungen, Wäschereien oder Bäckereien.[226] Die Texte vermittelten dem Leser den Eindruck, die Fabrik nehme am ganzen Leben der Arbeiter von der Wiege bis zur Bahre Anteil. Dies fällt besonders in der Festschrift der Textilmanufaktur aus Krenholm auf, deren Autor sogar über den betriebseigenen Friedhof berichtet. Eine Aufnahme des Friedhofs fehlt jedoch. Stattdessen präsentiert die Festschrift eine Abbildung des fabrikeigenen Geburtshauses, dem Ort des Lebensanfangs. Diese auf Wohltätigkeiten basierende Inszenierung bot sowohl der eigenen Belegschaft Identifikationspunkte als auch einer Leserschaft aus der russischen Mittel- und Oberschicht sowie internationalen Partnern.

Ein weiteres Thema, das ebenfalls auf ein breites Publikum abzielte, war die Religion. Immer wieder zeigen russische Firmenfestschriften Fotografien oder Skizzen von Kirchen, entweder von der lokalen Kirche oder dem betriebseigenen Gotteshaus.[227] In diesem Punkt wie auch bei der Rolle, die Religion während der Jubiläumsfeierlichkeiten spielte, unterscheiden sich die russischen Beispiele deutlich von Firmenjubiläen in Deutschland. In keiner der Untersuchungen zu Jubiläen im deutschen Kontext beobachten die Autoren eine wichtige Rolle der Religion. Tenfelde betont mit Blick auf das Krupp-Jubiläum 1912 sogar, dass es sich um eine ausschließlich „säkulare Feier" gehandelt habe.[228] Auch in Frankreich waren Verweise auf Religion oder Fotografien von Kirchen im industriellen Kontext unüblich.[229] Im Zarenreich waren Abbildungen von Kirchen bereits vor der Jahrhundertwende Teil des Bildprogramms von Festschriften: Die Publikation zum zehnjährigen Bestehen des metallverarbeitenden Betriebs in Brjansk aus dem Jahr 1885 beinhaltet bereits einen Stich der betriebseigenen Kirche.[230]

226 o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura, S. 139, 141, 159, 171.

227 Dies galt auch für Unternehmen, die nicht von Altgläubigen geleitet wurden. Zu Rolle der Altgläubigen in der russischen Industrie beispielsweise: Heller: Auf dem Weg zum Bourgeois?, S. 71–72; Gestwa: Proto-Industrialisierung, S. 176–184, 547–550; Manfred Hildermeier: Old Belief and Worldly Performance. Socioeconomic and Sociocultural Aspects of the Raskol in Early Industrial Russia, in: Georg Bernhard Michels; Robert Lewis Nichols (Hrsg.): Russia's Dissident Old Believers, 1650–1950, Minneapolis 2009, S. 121–138; Danila Evgen'evič Raskov: Rol' kupcev-staroobrjadcev v razvitii tekstil'noj promyšlennosti (po materialam Moskovskij gubernii), in: E. M. Juchimenko (Hrsg.): Staroobrjadčestvo v Rossii (XVII–XX vv.), Bd. 3, Moskva 2004, S. 434–467; Danila Raskov; Vadim Kufenko: The Role of the Old Believers' Enterprises. Evidence from the Nineteenth Century Moscow Textile Industry, Stuttgart-Hohenheim 2014.

228 Tenfelde: Im Zenit industriepolitischer Macht, S. 151; Damm: Selbstrepräsentation und Imagebildung, S. 95; Keiderling (Hrsg.): Betriebsfeiern bei F. A. Brockhaus.

229 Herzlichen Dank für diese Hinweise an Célie Assegonde (in Basel am 28.08.14).

230 o. A.: Al'bom k obzoru desjatiletnej dejatel'nosti, Tafel VII.

Die Präsenz der orthodoxen Kirche bei Jubiläumsfeiern und in Festschriften erklärt sich unter anderem durch die große Bedeutung, die die Religion im Alltag der russischen Arbeiter einnahm. Anders als in vielen westeuropäischen Staaten war Ende des 19. Jahrhunderts im Zarenreich kein Verlust der Frömmigkeit zu beobachten.[231] Auch im Fabrikalltag war die Religion mittels verschiedener Praktiken fest verankert. Kanačikov beschreibt beispielsweise, dass manche Arbeitgeber einmal im Jahr einen Gottesdienst in einer Werkstatt ihrer Fabrik feiern ließen.[232] Gleichermaßen pflegten auch die Arbeiter Praktiken, an denen sich ihre Religiosität ablesen lässt: Sie sammelten selbstständig Geld, um Öl für die vor den Ikonen in den Werkstätten brennenden Lampen zu kaufen.[233] Es ist davon auszugehen, dass Ikonen je nach Industriezweig unterschiedlich präsent waren. In metallverarbeitenden Betrieben, wo überwiegend gut ausgebildete Männer arbeiteten, waren sie wohl weniger üblich als in der Textilbrache, wo mehr Frauen, Kinder sowie ungelernte Arbeiter tätig waren.[234] Aus der Präsenz der Ikonen ergibt sich eine interessante Spannung, denn nach dem orthodoxen Glauben verwandelt eine Ikone das Haus, in dem sie hängt, in eine Kirche en miniature. Fabriken waren jedoch Ausdruck einer Entwicklung, die die Vertreter der orthodoxen Kirche dezidiert ablehnten.[235] Trotz dieser Ablehnung gegenüber der Industrie schienen die Kirchenvertreter bezüglich der konkreten Glaubensausübung vor Ort keine Bedenken zu haben. Ebenso waren sie bereit, Gottesdienste auf dem Firmengelände abzuhalten.

---

231 Catherine Evtuhov: Portrait of a Russian Province. Economy, Society, and Civilisation in Nineteenth-Century Nizhnii Novgorod, Pittsburgh 2011, S. 182. Manche Autoren sprechen heute sogar von einer russischen religiösen Renaissance um die Jahrhundertwende. Steinberg: Petersburg, S. 212. Auch wenn Zeitgenossen eine zunehmende Säkularisierung als Charakteristikum der Arbeiter beschreiben, dürfte es sich weniger um eine Abkehr von religiösen Praktiken generell als vielmehr um eine Zuwendung zu außerinstitutionellen Formen der Religionsausübung gehandelt haben. Page Herrlinger: Worker Culture(s) during War and Revolutions, 1914–20, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 53–83, 65–66; Steinberg: Proletarian Imagination, S. 10, 227. In Umfragen nach der Oktoberrevolution gaben etwa zwei Drittel der befragten Arbeiter an, dass sie vor 1917 regelmäßig die Kirche besucht hätten. Bonnell: Introduction, S. 26.

232 Ziel des Gottesdiensts war unter anderem, dass die Belegschaft für das Wohl des Fabrikbesitzers betete. Kanačikov: A Radikal Worker in Tsarist Russia, S. 13. Dies war kein Einzelfall. Hierzu: Hilton: Selling to the Masses, S. 89.

233 Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 97. Offenbar war es nicht ungewöhnlich, dass in Fabrikräumen Ikonen hingen. Zu sehen beispielsweise in: o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin, S. 37, 46, 48, 59, 65.

234 Bonnell: Introduction, S. 4, 11.

235 Karl Felmy: The Icon in Orthodox Theology and Devotion, in: Robin Cormack; Delia Gaze (Hrsg.): The Art of the Holy Russia. Icon from Moscow, 1400–1660, London, Frankfurt 1998, S. 37–43, S. 37.

Der Bau eigener Gotteshäuser für die Belegschaft fand sicher ebenfalls die Zustimmung der orthodoxen Kirche.[236] Die Festschrift der Putilov Werke zeigt eine Abbildung der auf Initiative der Arbeiter und Angestellten im Bau befindlichen „steinerne Kirche“ (Abb. 47). Da die Kirche zum Zeitpunkt des Jubiläums noch nicht fertiggestellt war, handelt es sich sehr wahrscheinlich um eine grafische Abbildung, nicht um eine Fotografie.[237] Dem Text der Festschrift zufolge willigten alle Arbeiter ein, einen bestimmten Prozentsatz ihres monatlichen Lohns als Spende für den Kirchenbau zur Verfügung zu stellen. Während der Autor die Freiwilligkeit betont,[238] wirft der Zeitgenosse Timofeev die Frage auf, inwieweit die Arbeiter wirklich eine Wahl hatten, diesen Vorschlag abzulehnen, ohne Gefahr zu laufen, ihren Arbeitsplatz zu verlieren.[239] Die Firmenleitung der Putilov Werke nutzte die Spendenbereitschaft ihrer Belegschaft, um den engen Zusammenhalt der fabrikinternen Gemeinschaft vor einem externen Publikum zu demonstrieren.[240] Abbildung 47 unterstreicht dies.[241] Sie erinnert an eine klassische Architekturfotografie: Der Blickwinkel des Betrachters liegt auf Augenhöhe, so dass das komplette Gebäude zu sehen ist.[242] Die vielen Menschen vor dem Gebäude entsprechen allerdings nicht der klassischen Bildsprache einer Architekturaufnahme.[243] Aufgrund ihrer Kostenbeteiligung waren in diesem Falle die Menschen jedoch wichtig. Diese Darstellung kann somit als Wertschätzung der Firmenleitung gelesen

236 Gerade im ausgehenden 19. Jahrhundert, als die Industrie immer wichtiger wurde, entstanden in der russischen Hauptstadt eine Vielzahl neuer Gotteshäuser, nicht nur für Gläubige der russisch-orthodoxen Kirche. Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 56.

237 Hier wird das Problem deutlich, dass sich immer wieder bei gedruckten Fotografien ergibt: Häufig lässt sich der Unterschied zwischen stark bearbeiteten Fotografien und tatsächlich grafischen Abbildungen im endgültigen Druckerzeugnis kaum oder gar nicht feststellen.

238 o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda, S 113–114. Evtuhov schreibt, dass der Wiederaufbau von Kirchen eine Möglichkeit der Menschen gewesen sei, ihre Frömmigkeit auszudrücken. Dies wäre auch eine denkbare Interpretation des vorliegenden Falls. Evtuhov: Portrait of a Russian Province, S. 193.

239 Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 95–96.

240 Pietrow-Ennker: Unternehmer im Russischen Reich, S. 419.

241 Timofeev beschreibt, dass dieses Bild für die Arbeiter sozusagen als Ansporn fungierte. Er nennt in diesem Fall zwar nicht den genauen Betrieb, doch seine Bildbeschreibung passt sehr gut auf die vorliegende Abbildung. Timofeev: What the Factory Worker Lives by, S. 96.

242 Monika Burri: Die Welt im Taschenformat. Die Postkartensammlung Adolf Feller, Zürich 2011, S. 72.

243 Kirstin Lowis: Positivismus und Poesie. Architekturfotografie um 1900, in: Ludger Derenthal; Christine Kühn (Hrsg.): Ein neuer Blick. Architekturfotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 33–36, S. 34.



Abb. 47 o. A.: Die sich im Bau befindende steinerne Kirche (Strojuščajasja kamennaja cerkov'), in: o. A.: Zum hundertsten Jubiläum der Putilovwerke 1801–1901 (K stoletiju Putilovskago zavoda 1801–1901 gg.), Sankt-Peterburg 1902, S. 113

werden – aufgrund ihres finanziellen Engagements hatten sich die Arbeiter einen Platz auf der Abbildung verdient.

Im Vergleich zu den modernen Ziegel- und Stahlkonstruktionen der anderen Fabrikgebäude der Putilov Werke (Abb. 7) fällt der neo-russischen Stil der Kirche auf,[244] der sich an der Architektur der Basilius Kathedrale auf dem Roten Platz in Moskau orientiert.[245] Indem die Firmenleitung sich für den neo-russischen Stil entschied, verwies sie auf die alte russische Hauptstadt,

244 Genauer hierzu: William Brumfield: The „New Style" and the Revival of the Orthodox Church Architecture, 1900–1914, in: ders.; Milos Velimirovic (Hrsg.): Christianity and the Arts in Russia, Cambridge u. a. 1991, S. 105–123. Der neo-russische Stil fällt besonders auf, weil im Stadtbild St. Petersburgs überwiegend westeuropäische Baustile dominier(t)en. Pierre Hart: The West, in: Nicholas Rzhevsky (Hrsg.): The Cambridge Companion to Modern Russian Culture, Cambridge 1998, S. 85–102, S. 99.

245 Kathleen Klotchkov: Orte des „Russischen" in St. Petersburg. Die Kirche der Auferstehung Christi, in: Karl Schlögel; Frithjof Benjamin Schenk; Markus Ackeret (Hrsg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 95–108, S. 100.

die als Seele Russlands galt.[246] Gleichzeitig beschwor dieser Stil, der sich auf das 17. Jahrhundert berief, den Mythos der Einigkeit von Zar und Volk.[247] Möglicherweise bediente sich die Fabrikleitung der kommunikativen Qualität der Architektur, um als privates Unternehmen eine besondere Nähe zur orthodoxen Kirche zu demonstrieren. Indem sie durch die Kombination von Kirchenbau und russischem Stil auf die staatstragende Funktion verwiesen, die die Kirche für das Zarenreich in der Trias „Orthodoxie, Autokratie, *narodnost'* (Nationalität)" einnahm,[248] konnten die Verantwortlichen des Unternehmens ihre eigene Staatstreue betonen.[249] Unabhängig von diesem Fallbeispiel konnten Industrielle mit Fotografien von Kirchengebäuden in ihren Festschriften eine Verbindung zu einer Tradition und zu Praktiken herstellen, die weit über den Rahmen der jeweiligen Firmengeschichte hinausgingen. Sie ermöglichten es ihnen, russische Tradition, Religion und Fortschritt zu verknüpfen.

6.8 Verschiedene Leser, verschiedene Geschichten

Einzelne Unternehmen gaben mehrere Versionen ihrer Festschrift heraus, die sich jedoch nur geringfügig unterschieden.[250] Die Waffenfabrik in Tula ging diesbezüglich einen Schritt weiter. Sie gab zwei grundlegend verschiedene Publikationen in Auftrag – eine offizielle Jubiläumsschrift und eine für ihre Arbeiter. Die beiden Veröffentlichungen werden im Folgenden verglichen, und anhand der Analyse wird herausgearbeitet, mit welchen Strategien der Autor

246 Richard Wortman: Moscow and Petersburg. The Problem of Political Center in Tsarist Russia, 1881–1914, in: Sean Wilentz (Hrsg.): Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages, Philadelphia 1985, S. 244–271, S. 251–252. Zur architektonischen Gestaltung des Moskauer Zentrums im russischen Stil: Jewgenia Kiritschenko: Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Kunst, München 1991, S. 108–113.

247 Wortman: „Invisible Threads", S. 399.

248 Zu diesem Konzept: Nicholas V. Riasanovsky: Nicholas I and Official Nationality in Russia. 1825–1855, Berkeley, Los Angeles, London 1959, S. 73–183.

249 Auch unter Nikolaus II. blieb die russisch-orthodoxe Kirche eine Säule des Staats. Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 310.

250 Sowohl von der Festschrift der *Admiralitejskie Ižorskie zavody* als auch vom Jubiläumsalbum der Fabrik *Treugol'nik* existieren unterschiedliche Versionen, die sich minimal in der Anzahl der abgedruckten Illustrationen und deren Positionierung im Text unterscheiden. o. A.: Al'bom v pamjat pjatidesjatiletija suščestvovanija, Version CGIA f. 1179, op. 28, d. 11 g. I; Exemplar in der RNB OĖ: Ė((AlT63)/(2–l452)). Die *Admiralitejskie Ižorskie zavody* gaben ein Jahr später auch eine gekürzte Version der Festschrift heraus. Es gibt allerdings keine Hinweise darauf, dass sie sich speziell an die Arbeiter richtete. o. A.: Kratkoe izvlečenie iz istoričeskago očerka Admiralitejskich Ižorskich zavodov, Sankt-Peterburg 1904.

beziehungsweise seine Auftraggeber sich an die verschiedenen Adressaten wandten und welche Anknüpfungspunkte sie ihnen boten.

Die bei Zybin in Auftrag gegebene Festschrift *Istoria Tul'skago Imperatora Petra Verlikago oružejnago zavoda, 1712–1912* (Geschichte des Tulaer Zar Peter des Großen Waffenfabrik, 1712–1912) umfasst 357 Seiten. Ihre Illustrationen sind vornehmlich Stiche und Zeichnungen.[251] Dagegen ist die *Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912* (Kurze Geschichte des Tulaer Zar Peter des Großen Waffenfabrik, 1712–1912) vom selben Autor nur 54 Seiten lang und zeigt viele gedruckte Fotografien.[252] Die kurze Firmengeschichte, die in einer Auflage von 4.000 Stück erschien, war als Geschenk für die firmeneigenen Arbeiter konzipiert.[253]

Beim Vergleich der beiden Publikationen sticht zunächst die Seitenzahl ins Auge: Während es sich im ersten Fall um ein richtiges Buch handelt, ist die kurze Festschrift eher ein Heft. Die Titelseiten der Festschriften gleichen sich in Design und Aufteilung. Erst auf den zweiten Blick fallen unterschiedliche Zitate auf: Die „Arbeiterfestschrift" ziert ein Zitat, in dem Alexander I. die Erfolge der Waffenfabrik lobt. Er betonte 1801 anlässlich seines Besuchs in der Fabrik seine Freude angesichts der kontinuierlich zunehmenden Perfektion der Tulaer Meister. Diese mache sie zu landesweit führenden Spezialisten der Waffentechnik.[254] Die ausführlichere Festschrift schmückte ein Zitat Katharinas II. Die Zarin benennt zahlreiche Kriege, in denen die Waffentechnik des Betriebs zu Erfolgen der russischen Armee beigetragen hätte. Weder bezüglich der Anzahl der Meister und Arbeiter noch bezüglich deren Kunstfertigkeit gebe es etwas zu beanstanden.[255] Beide Zitate stellen einen direkten Bezug zur Fabrik, deren Produktion und Mitarbeitern her. Bei Alexander I. ist der Fokus stark auf die Belegschaft gerichtet. Zentral war die Anerkennung des Zaren für die Menschen, für welche die Publikation bestimmt war. Katharina II. lobt die Tulaer Waffentechnik vor einem imperialen Hintergrund. Sie betont, welch

251 Das Analyseexemplar der ausführlichen Festschrift ist die elektronische Kopie aus der *Prezidentskaja Biblioteka Imeni Borisa Nikolaeviča El'cina* (Präsidentenbibliothek mit Namen Boris Nikolaevič El'cins). Die Publikation erschien in unterschiedlich aufwendig gestalteten Versionen. In der hochwertigsten Ausstattung kostete den Betrieb jedes Buch 3,65 Rubel. Davon erschienen 500 Exemplare. Für die etwas weniger aufwendige Version zahlte das Unternehmen immerhin ca. 2,48 Rubel pro Stück. Die kleine Festschrift für die Arbeiter war mit sechs Kopeken deutlich günstiger. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 76, 76o.

252 Grundlage der Untersuchung ist das Exemplar der Festschrift, das in der Tulaer Bibliothek unter der Signatur 63.3(2R–4TUL)24, 3–96 zu finden ist.

253 GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 76o. Die kleine Festschrift war mit 360 Rubel für 4.000 Exemplare auch deutlich kostengünstiger als die ausführliche Version.

254 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. I.

255 Zybin: Istoria Tul'skogo Imperatora Petra Verlikago oružejnago zavod, S. I.

wichtige Rolle die Fabrik in der bisherigen Geschichte für das Schicksal ganz Russlands gespielt habe. Potentielle Adressaten der Festschrift waren hier sowohl Beamte und Würdenträger in der russischen Verwaltung als auch Geschäftspartner.

Beide Festschriften zeigen zunächst eine Portraitfotografie des 1912 amtierenden Zaren Nikolaus II. Anschließend setzt der Autor die Narrative fort, welche die Zitate der Titelseite bereits einleiteten. Die kürzere Version präsentiert im Anschluss an das Zarenportrait das Glückwunschschreiben von Nikolaus II. anlässlich des Jubiläums. Es erreichte Tula am 15. Februar 1912 und damit am eigentlichen Jahrestag der Unternehmensgründung.[256] In seinem Schreiben erinnert Nikolaus II. zunächst an die Gründung der Waffenfabrik durch Peter I. und geht darauf ein, wie sich innerhalb von 200 Jahren das Schmiedehandwerk in Tula zu einer erfolgreichen Waffenproduktion entwickelte. Der Monarch hebt dabei besonders die Leistungen im Vaterländischen Krieg gegen Napoleon hervor.[257] Er beendet das Schreiben mit Dankbarkeitsbekundungen und dem Wunsch, dass der Betrieb weiterhin seinen Verpflichtungen gegenüber der russischen Armee nachkommen werde.

Nikolaus II. wandte sich nicht dezidiert an die Belegschaft. Indem Zybin das Schreiben jedoch an den Anfang der Publikation stellte, vermittelte er den Eindruck, als richte es sich explizit an die Arbeiter. Auf diese Weise implizierte er eine Nähe zwischen Zar und Arbeitern, die es so nicht gegeben hat und die gerade unter Nikolaus II. äußerst ungewöhnlich gewesen wäre.[258] Es ist anzunehmen, dass Zybin vor dem Hintergrund der Revolution von 1905 und angesichts der zunehmenden Zahl an Streiks im Russischen Reich[259] besonders darum bemüht war, die Beziehung zwischen dem Monarchen und den Arbeitern als eine möglichst enge zu präsentieren. Als Mitglied der Betriebsleitung war er mit Auswirkungen interner Spannungen vertraut und wusste, welche Bedrohung sie für geregelte Produktionsabläufe darstellten.

An Stelle des Glückwunschschreibens steht in der ausführlichen Festschrift eine Fotografie der Statue Peters I., die anlässlich des Jubiläums enthüllt

256 Die große Feier wurde jedoch auf April desselben Jahres verschoben, weil die Statue Peters I. im Februar nicht hätte aufgestellt werden können. Antonova; Safronova: Pamjatnik Carju-kuznecu, S. 30–31.

257 In den Jahren 1812–1814 habe die russische Armee besonders viele Waffen benötigt, weswegen das Unternehmen durch externe Arbeiter vergrößert worden sei. Insgesamt sei es gelungen, während der drei Jahre des Kriegs mehr als 500.000 Waffen herzustellen. Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. II–V.

258 Zu den Strategien der Selbstinszenierung des Zaren siehe: Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg“, S. 325–368.

259 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 507; Grant: Big Business in Russia, S. 79–80.

worden war (vgl. Abb. 38). Die Aufnahme zeigt das Standbild des Monarchen als Schmied mit einem Hammer in der Hand hinter einem Amboss. Die Bildunterschrift zitiert den eingemeißelten Schriftzug im Sockel des Denkmals: „Errichtet von den Angestellten, Meistern und Arbeitern des I.T.O.Z.“[260]

Die Enthüllung der Statue war das zentrale Ereignis der Jubiläumsfeierlichkeiten.[261] Einerseits feierte die Unternehmensleitung ihren Gründer Peter I., andererseits mussten sich die Arbeiter mit ihrem Lohn an den Kosten beteiligen.[262] Inwiefern die Beteiligten die Entscheidung freiwillig trafen, weil sie sich der historischen Bedeutung dieses Ereignisses für das Unternehmen bewusst waren, wie es das Protokoll der *Glavnoe Artillerijskoe Upravlenie* (Administration der Artillerie-Abteilung) vermerkte, lässt sich nicht nachvollziehen.[263] In jedem Fall bot die Statue aufgrund dieser Mischfinanzierung, ähnlich wie im Beispiel des Kirchenbaus, der Betriebsleitung die Möglichkeit, die Gemeinschaft innerhalb der Belegschaft zu betonen. Das Ereignis fand Eingang in die illustrierte Presse: Die Moskauer Zeitschrift *Iskry* druckte am 13. Mai 1912 auf ihrer Titelseite eine Fotografie der neuen Statue (Abb. 38). Die Bildunterschrift informiert den Leser, dass am 28. April das Denkmal des Firmengründers enthüllt worden sei und dass die finanziellen Mittel sowohl von den Arbeitern und Meistern als auch von der Betriebsleitung bereitgestellt worden seien.[264]

Nach der Fotografie der Statue zeigt die große Festschrift die Reproduktion eines Portraits Peters I., das laut Bildunterschrift im Saal des Unternehmens hing (Abb. 48).[265] Während das Standbild den Monarchen als Schmied präsentierte und damit als Handwerker sowie als ‚Patron‘ der Waffenfabrik,

260 Interessant ist, dass hier die Abkürzung I.T.O.Z. vermerkt ist. Sie steht für *Imperatorskij Tul'skij oružejnyj zavod*. Am 15. Februar 1912 erhielt die Firma von Nikolaus II. jedoch, wie oben beschrieben, den Namen *Tul'skij Imperatora Petra Velikago ozužejnyj zavod*. Warum dies vor dem Druck der Festschrift nicht mehr geändert wurde, oder ob bereits mit dem Druck begonnen worden war, ist nicht bekannt. Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. II.

261 Im Tulaer Regionalarchiv finden sich Unterlagen von den ersten Überlegungen bis zur Realisierung des Denkmals. Insgesamt umfasst die Dokumentation drei umfangreiche Bände: GATO f. 187, op. 2, d. 133.

262 Bereits im Dezember 1909 hatten sich drei Viertel der Belegschaft dafür ausgesprochen, 3.000 Rubel für die Statue zu sammeln. GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 95, t. 3, l. 118, 127.

263 Bynkinyj stellt in seinem Beitrag zur Firmengeschichte aus den 1970er Jahren diese Freiwilligkeit stark in Frage: I. A. Bynkinyj: V gornile dvuch revoljucij, in: Ju. M. Močalova u. a. (Hrsg.): Istorija Tul'skogo oružejnogo zavoda. 1712–1972, Moskva 1972, S. 99–128, S. 118.

264 Iskry, 13.05.12, No. 19, S. 1.

265 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. IV.



Abb. 48 G. I. Red'kina: Portrait Peters I. in einem Saal des Betriebs (Portret Petra I. v zale zavoda), in: Zybin: Geschichte der Tulaer Waffenfabrik Zar Peter der Große, 1712–1912 (Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912), Tula 1912, S. III

zeigt ihn das Gemälde in Uniform. Mit seiner rechten Hand stützt sich der Zar auf eine Kanone – ein eindeutiger Bezug auf die Waffenfabrik.[266]

Sowohl die Einleitung der großen als auch die der kürzeren Festschrift schließen mit einem weiteren Portrait des Firmengründers.[267] Unterschrieben ist es mit: „Großer Reformer Russlands, Imperator Peter I." Mit der Person des Monarchen ließen sich unterschiedliche Botschaften vermitteln: Peter I. stand für die traditionell enge Beziehung der Waffenfabrik zum Hause der Romanovs (eine Botschaft, die sowohl auf die Arbeiter als auch auf eine aristokratische Leserschaft abzielte). Darüber hinaus galt der Monarch als wichtiger Reformer und als Initiator für die Öffnung des Zarenreichs gegenüber dem

266 Gleichzeitig verweisen die Pose und Nähe zur Waffentechnik auf seine Bedeutung als Feldherr. Die militärischen Verdienste Peters I. waren gerade in den letzten Dekaden des Zarenreichs nicht nur unter Historikern präsent. Wortman: Scenarios of Power, Bd. 1, S. 43, 45; Nicholas V. Riasanovsky: The Image of Peter the Great in Russian History and Thought, Oxford, New York 1985, S. 217, 219–221.

267 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. VI; Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. VI.

Westen. Damit war er für Industrielle und Kaufleute ein Symbol für Innovation und Fortschritt – eine Bedeutung, die sich mit der Person Nikolaus II. nur schwer verbinden ließ.[268] Peter der Große galt außerdem als Gründer erster russischer Fabriken und als Verantwortlicher für die Einführung fortschrittlicher Produktionsmethoden im Russischen Reich.[269] Dies ermöglichte der Firmenleitung, sich über seine Person auf die eigene Geschichte und auf die Ursprünge der russischen Industrie im Allgemeinen zu berufen.

Im Hauptteil unterscheiden sich beide Festschriften deutlich voneinander. Auf den 357 Seiten der ausführlichen Festschrift gab Zybin zunächst einen Überblick über die Entwicklung der Waffentechnik und der Geschichte des Unternehmens, gefolgt von einem Überblick über die technische Ausstattung und die inneren Organisationsstrukturen. Die Kurzversion lässt eine solch klare Gliederung vermissen. Hier mischte der Autor die unterschiedlichen Themen zu einer chronologischen Erzählung. Allein die Schilderung der Situation der Arbeiter am Ende der Publikation entspricht dem ausführlichen Vorbild.

Der Anteil an Fotografien in der Festschrift der Arbeiter übersteigt den der offiziellen Publikation.[270] Offenbar gingen Autor und Unternehmensleitung davon aus, dass eine höhere Anzahl an fotografischen Aufnahmen die Festschrift für die Arbeiter attraktiver machen würde. Die visuellen Darstellungen sollten die Arbeiter animieren, die Festschrift zumindest anzusehen, und sprachen auch diejenigen Arbeiter an, die nicht lesen konnten. Dabei scheint Zybin keinen besonderen Wert darauf gelegt zu haben, dass Text- und Bildnarrativ übereinstimmten. Ganz anders in der ausführlichen Festschrift, in der mehrheitlich Zeichnungen[271] die Entwicklung der Waffentechnik illustrieren. Für die neueste Errungenschaft, das Maschinengewehr, wählte Zybin jedoch

268 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 497.

269 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 12, 29; Heller: Geschichte des modernen Unternehmertums, S. 5; Barnett: The Revolutionary Russian Economy, S. 6–7.

270 Von insgesamt 35 Abbildungen waren es: Karten (1), Stiche (8), Reproduktionen von Gemälden (9) und Fotografien (17). Die ausführliche Version der Firmengeschichte hat bei insgesamt 357 Seiten nur 72 Illustrationen und mit zehn gedruckten Fotografien auch insgesamt deutlich weniger Darstellungen dieses Typs. Die restlichen visuellen Darstellungen sind Karten (4), Zeichnungen (45) und Reproduktionen von Gemälden (13).

271 Martin Keckeis geht davon aus, dass technische Zeichnungen für ein Laienpublikum nur schwer verständlich gewesen seien, das Erkennen einer Fotografie hingegen keine solchen Schwierigkeiten bereitete. Entsprechend könnte die Wahl des Bildmediums darauf hindeuten, dass die große Festschrift sich insbesondere an eine Leserschaft wandte, die gebildet war und sich mit Gewehren auskannte. Keckeis: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien, S. 28.

das Medium der Fotografie.[272] So beschloss der Autor sowohl das Textnarrativ als auch die visuelle Erzählung mit der Beschreibung der fortschrittlichsten Waffentechnik beziehungsweise mit ihrer Präsentation durch das modernste Bildmedium. Die anschließende Fotografie des Museumsraums fasst visuell nochmals den Inhalt des Kapitels zusammen: Die Ausstellungsstücke repräsentieren die Entwicklung der Waffentechnik von den Anfängen bis 1912.

In der kurzen Festschrift stehen beide Bilder hingegen relativ unvermittelt innerhalb einer Textpassage, die Tula Ende des 16. Jahrhunderts beschreibt. Diese Dissonanz zwischen Text und Bild zieht sich insbesondere durch die erste Hälfte der Arbeiterfestschrift. In den Passagen, in denen Zybin auf das Verhältnis der Fabrik zum Hause der Romanovs eingeht, sind Text und Bilder sehr wohl aufeinander abgestimmt. Während die Illustrationen im Fall des Besuchs Katharinas II. identisch sind,[273] unterscheiden sich die textlichen Schilderungen und der Sprachstil. In der Publikation für die Belegschaft verwendete Zybin sehr viel kürzere und einfachere Sätze.[274] Der Autor bemühte sich, die Präsentation der Inhalte an sein Publikum anzupassen und die Festschrift gerade dadurch möglichst attraktiv zu gestalten. Dies zeigt, welch große Bedeutung die Fabrikleitung der Festschrift zuschrieb.

Die offizielle Publikation umfasst nur drei Fotografien, die Fabrikgebäude oder sonstige Einrichtungen des Unternehmens zeigen: eine Abbildung des Museums, der Kirche des Betriebs sowie die erwähnte Gesamtansicht.[275] Die schriftlichen Schilderungen der Produktion und der Arbeiterwohlfahrt scheinen ausgereicht zu haben, um das Unternehmen als produktiv und modern zu präsentieren. Das visuelle Narrativ verzichtet darauf – möglicherweise aus Rücksicht auf Industrialisierungskritiker – die industrielle Produktion und damit das Charakteristikum einer Fabrik abzubilden. Im Gegensatz dazu ließ Zybin für die Arbeiter sowohl eine Aufnahme vom Betriebsgelände als auch eine Innenansicht der Gewehrlaufwerkstatt abdrucken.[276] Für die Belegschaft waren die Fabrikhallen der Ort, an dem sie einen Großteil ihres Arbeitstags verbrachten. Welches Motiv wäre zur Identifikation mit dem Unternehmen besser geeignet gewesen?

272 Und dies, obwohl die Fotografie im Vergleich zu den technischen Zeichnungen wenig detailgenau erscheint und keine Feinheiten erkennen lässt.

273 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 134–135; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 20–21.

274 Beispielsweise: Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 19–20.

275 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 50, 287, 357.

276 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 18, 39.

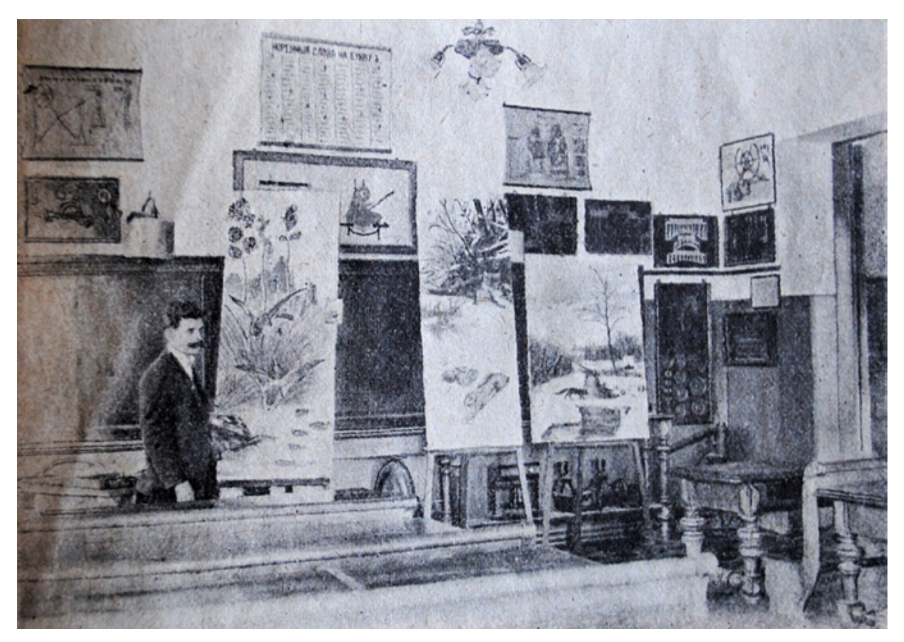


Abb. 49 o. A.: Schulklasse zur Zeit der sonntäglichen Zeichenklasse (Klass školy vo vremja voskresnych zanjatij risovaniem), in: Zybin: Kurze Geschichte der Tulaer Waffenfabrik Zar Peter der Große, 1712–1912 (Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912), Tula 1912, S. 49

Der zweite Teil der kurzen Veröffentlichung, steht ganz im Zeichen der Arbeiterwohlfahrt, die laut Zybin einen „roter Faden durch die gesamte Geschichte des Betriebs"[277] darstellt. Der Autor platzierte dort sieben Fotografien von Wohlfahrtseinrichtungen. Für diese Bilder vergab die Firmenleitung eigens Aufträge an Fotografen.[278] Vier Bilder zeigen Innenaufnahmen aus der Handwerksschule und aus der anlässlich des Jubiläums gegründeten Grundschule für Arbeiterkinder.[279] Obwohl die neue Schule erst 1911 ihre Türen öffnete, gibt es von ihr bereits eine Fotografie (Abb. 49) in der Arbeiterfestschrift.

277 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 44.

278 Im Gegensatz dazu stammt die Vorlage für die Innenaufnahme der Gewehrlaufwerkstatt beispielsweise vom Tulaer Fotografen S. O. Kanter. Sie gehört zu einer Serie, die Kanter in den 1900er Jahren, also mehrere Jahre vor der Veröffentlichung der Festschrift, für die Waffenfabrik angefertigt hatte. TGMO KP 2–21684.

279 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 46–49. Der Bau der Grundschule war 1909 beschlossen worden, sie sollte rechtzeitig zum Jubiläum fertiggestellt werden. Dieses Ziel wurde erfüllt und 1911 öffnete die Schule für die erste Klasse ihre Türen.

Im Gegensatz zu Aufnahmen in fabrikeigenen Fotoalben oder anderen Festschriften präsentiert die Fotografie ein Klassenzimmer mit leeren Schulbänken.[280] Der Lehrer steht vor der Tafel neben einigen Staffeleien mit Bildern. Die Bildunterschrift klärt den Leser darüber auf, dass er das Klassenzimmer zum Zeitpunkt der sonntäglichen Kunststunde sieht. Diese künstlerische Sonntagsschule sei eigens für die Arbeiter eingerichtet worden, und die Resultate seien beeindruckend. Diese Fotografie dürfte die Arbeiter auf mehreren Ebenen angesprochen haben. Zum einen präsentiert sie die neue Fabrikschule und damit die Möglichkeit, den eigenen Kindern eine höhere Bildung zukommen zu lassen, wodurch diese eventuell bessere Berufsaussichten erhielten.[281] Gleichzeitig zeigt sie einen Raum, der auch für die aktuelle Belegschaft offen war und ihr die Möglichkeit bot, sich künstlerisch zu verwirklichen. Auch die Fotografien der Arbeiterbibliothek und des Theaters vertiefen im Zusammenspiel mit der textlichen Beschreibung das Narrativ des Betriebs, der mehr sei als eine bloße Arbeitsstelle. Die Fotografie des firmeneigenen Altersheims[282] rundet das Narrativ des Betriebs ab, der sich während des ganzen Lebens um die ihm Anvertrauten kümmere.

Das Zitat Katharinas II. von der Titelseite der ausführlichen Publikation bildet den Abschluss der Arbeiterfestschrift. Zybin stellte damit auch für die Belegschaft die Geschichte des Unternehmens in den Kontext des Imperiums. Er betont die große Bedeutung, welche die Arbeit jedes Einzelnen für das ganze Land habe. Die ausführliche Veröffentlichung beschließt die fotografische Aufnahme der Fabrikfassaden entlang der Upa (Abb. 42),[283] die Bildikone des Jubiläums.

Der Vergleich der beiden Publikationen zeigt, mit welchen Strategien die Autoren und Auftraggeber unterschiedliche Publikumsgruppen ansprachen. Die Unternehmensleitung präsentierte der wirtschaftlich und politisch einflussreichen Leserschaft in der ausführlichen Unternehmensgeschichte eine Fabrik von imperialer Bedeutung. An der Lesefähigkeit seiner Leser zweifelte

280 o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel', S. 43. Andere Publikationen zeigen häufig Kinder in den Klassenzimmern: o. A.: Al'bom v pamjat pjatidesjatiletija suščestvovanija, S. 44; o. A.: Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki, S. 39–43. Warum die Innenaufnahmen der Wohlfahrtseinrichtungen keine Arbeiter zeigen, muss offen bleiben.

281 Natürlich handelt es sich dabei nicht um eine selbstlose Investition der Firma. Das Unternehmen hatte ein großes Interesse daran, die zukünftige Versorgung mit gut ausgebildeten Arbeitskräften sicherzustellen. Siehe hierzu auch: Gestwa: Proto-Industrialisierung, S. 169.

282 Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 50–52.

283 Zur detaillierten Beschreibung und Interpretation dieser Fotografie siehe: in diesem Kapitel, S. 214–217.

der Autor nicht. Er traute den Adressaten weiter die Fähigkeit zu, die Feinheiten der eigenen Entwicklungen in der Waffentechnik beurteilen zu können. Gegenüber der Belegschaft legten die Auftraggeber den Schwerpunkt auf die enge Beziehung zu den Zaren, die sich über den Betrieb auch an jeden einzelnen Arbeiter wandten. Außerdem sollte die interne Zusammengehörigkeit beziehungsweise die Dankbarkeit der Arbeiter gegenüber dem Unternehmen gestärkt werden, indem noch mehr als in der offiziellen Festschrift Fotografien das soziale Engagement des Unternehmens darstellten und betonten.

6.9 Fazit

Feste und in diesem Sinne auch Jubiläen sind Ereignisse, die sich aus gesellschaftlichen, politischen und symbolischen Bestandteilen zusammensetzen. Unternehmer im Zarenreich entdeckten zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Potential von Firmenjubiläen, um ihren Betrieb einem breiteren Publikum zu präsentieren und Loyalitäten innerhalb ihrer Belegschaft zu beschwören. Zu diesem Zweck erschufen sie eine virtuelle Erinnerungsgemeinschaft, in deren Zentrum das Unternehemen und seine Geschichte standen. Die Festgemeinschaft beschränkte sich meist auf die Belegschaft und geladenen Gäste. Doch die Unternehmer nutzten ein solches Ereignis auch, um Berichte über ihre Firma neben der lokalen auch in der überregionalen Presse zu platzieren. Damit erweiterten Sie den Radius der Erinnerungsgemeinschaft über die Fabriktore hinaus.

Ein wichtiger Bestandteil der Feierlichkeiten vor Ort war, gegenüber den Arbeitern Anerkennung für ihr Engagement und ihre Arbeit zu äußern. Hier spielten Ehrungen einzener Personen eine wichtige Rolle. Die Ausgezeichneten erschienen dadurch als Vorbilder. Das Andenken an den Tag suchten die Firmenleitungen weiter, über Geschenke an ihre Mitarbeitenden zu sichern. Zu den Festessen war ebenfalls meist die gesamte Belegschaft geladen, wobei sich hier häufig die stark hierarchische Struktur der Betriebe wiederspiegelte. Meister und Arbeiter aßen getrennt und erhielten teilweise sogar unterschiedliche Speisen.

Wie wichtig es für Unternehmer war, verschiedene Zielgruppen adressatengerecht anzusprechen, zeigen die Festschriften. Der Vergleich der beiden Jubiläumspublikationen der Tulaer Waffenfabrik verdeutlicht, mit welchen Strategien die Autoren und Auftraggeber unterschiedliche Publikumsgruppen ansprachen. Die Unternehmensleitung präsentierte der wirtschaftlich und politisch einflussreichen Leserschaft in der ausführlichen Unternehmensgeschichte eine Fabrik von imperialer Bedeutung. In der Festschrift für die

eigene Belegschaft sollten Zugehörigkeit beziehungsweise Dankbarkeit der Arbeiter gegenüber dem Unternehmen durch Fotografien der Wohlfahrtseinrichtungen gestärkt werden. Nicht nur in Tula hofften Industrielle, durch die Betonung der fabrikeigenen Arbeiterfürsorge oder die Darstellung der Beziehung zu den Zaren sowohl industrieaffine Geschäftspartner, industrieskeptische Teile der Gesellschaft als auch die eigene Belegschaft für sich einzunehmen.

Die Präsentation von Geschichte bildet bis heute den Kern von Jubiläumsfeierlichkeiten und das entscheidende Medium, das diese Faszination für Geschichte zum Ausdruck bringt, bleibt die Firmenfestschrift. Noch immer werden ihr gemeinschaftsbildende Kräfte zugeschrieben, und die langjährige Existenz eines Unternehmens symbolisiert die erfolgreiche ökonomische Tätigkeit. Entsprechend aufwendig fallen folglich auch heute die Publikationen aus.[284] Im ausgehenden 19. Jahrhundert erzählten Festschriften Erfolgsgeschichten großer Männer und wirtschaftlicher Entwicklungen. Dabei glich die Geschichtsdarstellung derjenigen Karamzins, während Autoren heute der Belegschaft in den Firmengeschichten deutlich mehr Beachtung schenken. Die aktuellen Festschriften zeugen außerdem davon, dass ihre Autoren das dokumentarische Potential der Fotografie verinnerlicht haben. Sie präsentieren alte Industriefotografien stolz als Hochglanzdrucke.[285]

Ein besonderes Charakteristikun russischer Firmenjubiläen zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Präsenz und Bedeutung der Religion. Religiöse Elemente gehörten vor dem Ersten Weltkrieg zum festen Zeremoniell und waren oft auch in Festschriften präsent. In diesem Punkt unterschieden sich die russischen Beispiele von Feiern in Deutschland oder Frankreich. Im Zarenreich ermöglichten Bezüge zur orthodoxen Kirche den Industriellen einerseits, die eigene Staatstreue zu betonen. Andererseits bot sich die Religion als gemeinschaftsförderndes Element an, denn sowohl unter den Arbeitern als auch unter den Angehörigen der russischen Elite spielte der Glaube eine wichtige Rolle und war Teil des Alltags. Schließlich erlaubte es der Verweis auf Religion und den orthodoxen Glauben den Industriellen zu betonen, wie sehr sie sich russischen Werten verpflichtet fühlten. Auf diese Weise konnten sie eine Brücke schlagen zwischen russischer Tradition und fortschrittlicher Industrie und Produktionsweisen.

---

284 Beispielsweise: Ekaterina Vladimirovna Byčkova (Hrsg.): Kolomenskij zavod. 150 let truda, talanta, opyta … Rabočnikam Kolomenskogo zavoda prošlogo, nastojaščego, buduščego posvjaščaetsja. 1863–2013, Rjazan' 2013; oder auch: Karina Žarkova; Ėl'vira Korejčenka; Aleksandr Berenda: Kirovskij zavod. 210 let na blago Rossii, Sankt-Peterburg 2011.

285 Es erstaunt nicht, dass auch die Jubiläumsfeierlichkeiten 2013 in Kolomna fotografisch festgehalten wurden.

KAPITEL 7

Fabriken zum Zeitvertreib? – Illustrierte Zeitschriften

Mit dem starken Wirtschaftswachstum der 1890er Jahre setzte sich auch im Zarenreich der Massenkonsum durch. Besonders in den russischen Städten veränderte er das Alltagsleben und die Freizeit der Menschen. Doch auch in ländlichen Gebieten wandelten sich die Konsumpraktiken der Bevölkerung.[1] Gleichzeitig entwickelte sich eine populäre Massenkultur, zu der mit Fotografien illustrierte Zeitschriften gehörten. Sie erfreuten sich nach der Jahrhundertwende im ganzen Zarenreich großer Beliebtheit. Voraussetzung für die Entstehung dieser Publikationen waren technische Innovationen wie die der Rotationsdruckmaschine. Nun konnten Druckereien in kürzester Zeit hohen Auflagen produzieren.[2] Um 1900 verbreitete sich im Zarenreich ebenfalls der Rasterdruck, dank dem Fotografien als kostengünstige Autotypien in Printmedien erscheinen konnten.[3] Beide Neuerungen sorgten dafür, dass die allgemeinen Druckkosten zurückgingen und immer mehr Menschen Zugang zu russischen Illustrierten erhielten. Kostengünstige, bebilderte Zeitschriften spielten gerade im vorrevolutionären Russland eine wichtige Rolle, weil es im Vergleich zu anderen Westeuropäischen Ländern viele Menschen gab, die nicht lesen konnten.[4] Der relativ geringe Textanteil und die zahlreichen Abbildungen ermöglichten auch ihnen, an der Massenkultur Anteil zu nehmen.[5]

1 Catriona Kelly; Steve Smith: Commercial Culture and Consumerism, in: Catriona Kelly; David Shepherd (Hrsg.): Construction Russian Culture in the Age of Revolution, 1881–1940, Oxford, New York 1998, S. 106–164, S. 130.

2 Die Rotationsdruckmaschinen konnten in der Stunde ca. 3.000 Ausgaben der Zeitschrift *Niva* drucken. Glinternik: Reklama v Rossii, S. 76.

3 Zur Rolle der Fotografie in der Presse siehe: Bernd Weise: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 13–30, S. 14–18.

4 In ländlichen Gebieten konnten in den 1910er Jahren nur etwa 25 Prozent der männlichen Bevölkerung lesen und schreiben. Allerdings war dieser Bevölkerungsanteil in industrialisierten Gebieten sehr viel höher. Brooks: When Russia Learned to Read, S. 4; Richard Pipes: Die russische Revolution, Bd. 3. Rußland unter dem neuen Regime, Berlin 1993, S. 529.

5 Botrel untersucht diesen Prozess für die spanische Bevölkerung, die einen ähnlich niedrigen Alphabetisierungsgrad hatte. Jean-François Botrel: Entre imprimé et oralité. L'éssort de la culture de masse en Espagne (1833–1936), in: Jean-Yves Mollier; Jean-François Sirinelli;

 | DOI:10.30965/9783657703081_008

Russische Redakteure propagierten in den Blättern das Lesen von Zeitungen und Zeitschriften als eine neue Form der Freizeitbeschäftigung.[6] Dementsprechend verfolgte die Illustrierte Presse um die Jahrhundertwende in erster Linie das Ziel, ihre Leser zu unterhalten.[7] Die Quellengrundlage dieses Kapitels bilden sechs illustrierte Zeitschriften, deren Artikel sich besonders dem Kulturleben, der Politik sowie dem Sport widmeten. Die Redakteure orientierten sich an der urbanen Lebenswelt der beiden russischen Metropolen, in denen die Redaktionen ihren Sitz hatten.[8] St. Petersburg und Moskau waren Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur kulturelle Zentren, sondern auch wichtige Industriestandorte. In beiden Städten prägten die Spuren der Industrialisierung das Stadtbild und waren für die Mehrheit der Leser tagtäglich präsent. Frank Bösch und Friedrich Lenger betonen in ihren Untersuchungen zu Printmedien um die Jahrhundertwende, dass sich die neue Massenpresse besonders durch ihren lokalen Bezug auszeichnete.[9] Dieser Annahme folgend wird in diesem Kapitel die Frage aufgeworfen, welche Rolle russische Journalisten in ihren Berichten aus dem Alltag der Großstädte der Industrie zubilligten, welchen Unterhaltungswert die Redaktionen russischen Fabriken zuschrieben.

Wer neben dem Herausgeber und den Redakteuren nahm Einfluss auf die thematische Ausrichtung der Zeitschriften? Zunächst waren Illustrierte Konsumprodukte, die sich an ein bestimmtes Publikum richteten.[10] Die Leser trugen an die Zeitschriften ihre Erwartungshaltungen heran und sahen vom Kauf ab, wenn der Inhalt des Blattes nicht ihren Vorstellungen entsprach.

François Vallotton (Hrsg.): Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860–1940, Paris 2006, S. 143–156, S. 146.

6 West: I Shop in Moscow, S. 111. Hierzu auch: James von Geldern; Louise McReynolds (Hrsg.): Entertaining Tsarist Russia. Tales, Songs, Plays, Movies, Jokes, Ads, and Images from Russian Urban Life, 1779–1917, Bloomington 1998.

7 Holzer untersucht dieses Phänomen besonders für die österreichische und die deutsche Presse, doch seine Forschungsergebnisse treffen auch auf das Zarenreich zu. Anton Holzer: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945, Darmstadt 2014, S. 11.

8 In erster Linie wandten sich Journalisten mit ihren Texten auch an eine Leserschaft in diesen beiden Städten. Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 76. Ein Teil der hier präsentierten Forschungsergebnisse wurde bereits in folgendem Artikel veröffentlicht: Lenka Fehrenbach: Vom Randthema zum patriotischen Vorzeigemotiv. Industriefotografie in russischen Illustrierten vor 1917, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 34/2015, Heft 136, S. 25–32.

9 Frank Bösch: Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt a. M., New York 2011, S. 112; Lenger: Metropolen der Moderne, S. 228.

10 Gilles Feyel: L'économie de la presse au XIXe siècle, in: Dominique Kalifa u. a. (Hrsg.): La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle, Paris 2011, S. 141–180, S. 141.

Folglich orientierten sich die Herausgeber mit den Themen an den Vorlieben ihrer Kunden. Darüber hinaus nahm im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Politik mit Zensurmaßnahmen Einfluss auf die Inhalte der russischen Presse.[11] Und schließlich versuchten auch außerstaatliche Akteure, beispielsweise Fabrikanten, bestimmte Inhalte in den Zeitungen zu platzieren.[12] Aus dieser Gemengelage mehr oder weniger gezielter Themensetzungen und kommerzieller Abwägungen entstanden thematische Trends in den Medien.

In Anlehnung an Niklas Luhmann zeigt sich jedoch, dass diese Aufmerksamkeitszyklen für einen Gegenstand nicht mit der öffentlichen Meinung gleichgesetzt werden dürfen.[13] Die Redakteure trugen zunächst nur dazu bei, bestimmte Inhalte anzusprechen und dadurch die Diskussion und das Interesse der Menschen zu wecken. Auf dieser Annahme basierend verfolgt die Analyse russischer Illustrierter das Ziel zu zeigen, wie die Herausgeber der Zeitschriften zur Industrialisierung standen und wie sie das Interesse ihrer Leser einschätzten. Dies ist deshalb aufschlussreich, weil die illustrierte Presse es einer breiten Öffentlichkeit ermöglichen konnte, sich mit Fotografien aus Fabriken einen Eindruck von diesen ihnen sonst verschlossenen Orten zu verschaffen.[14]

Die Untersuchung beschränkt sich nicht allein auf Fotografien von und Artikel über Firmen, sondern nimmt auch die breiteren gesellschaftlichen Auswirkungen der Industrialisierung in den Blick, beispielweise das enorme Wachstum der russischen Städte.[15] Indem die Industrie immer mehr Arbeitskräfte benötigte, strömten zunehmend Menschen aus ländlichen Gebieten in die urbanen Zentren. Auf diese Explosion der Einwohnerzahlen waren die

---

11 Zur wechselseitigen Beziehung zwischen Politik und Medien allgemein: Georg Rudinger: Medienmacht und Massenwirkung. Von der fragmentierten Öffentlichkeit zur internationalen Kommunikationsgesellschaft, in: Ulrich Lappenküper; Joachim Scholtyseck; Christoph Studt (Hrsg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studie zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003, S. 127–144, S. 128.

12 Anlässlich von Jubiläen bemühten sich beispielsweise Unternehmer, Meldungen über die Festlichkeiten und über Glückwünsche prominenter Persönlichkeiten in der Presse zu platzieren. Siehe: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen“, S. 179–240.

13 Niklas Luhmann: Öffentliche Meinung, in: Politische Vierteljahresschrift, Jg. 11/1970, Heft 1, S. 2–28, zu Aufmerksamkeitsregeln insbesondere S. 10–11.

14 Sowohl Firmenalben als auch Festschriften richteten sich in erster Linie an ein exklusives Publikum. Siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“ und „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen“.

15 Mitte des 19. Jahrhunderts lebten in der russischen Hauptstadt etwa 485.000 Menschen, in Moskau etwa 337.000. In den folgenden 30 Jahren wuchsen die Einwohnerzahlen um mehr als das Doppelte an, so dass in den 1880er Jahren beide zu Millionenstädten wurden. 1915 hatten St. Petersburg mit 2.318.600 und Moskau mit 1.984.000 die Anzahl ihrer Bewohner ein weiteres Mal in etwa verdoppelt. Colton: Moscow, S. 757–758.

Städte nicht vorbereitet, Mangel an Wohnraum[16] und schlechte hygienische Lebensbedingungen[17] waren die Folgen. Im vorliegenden Kapitel wird untersucht, ob Journalisten über diese Themen in Verbindung mit Fabriken berichteten und möglicherweise Kritik formulierten. Die Analyse gibt Hinweise darauf, was die Redakteure ihren Rezipienten zumuteten, ohne dass die Blätter ihren Unterhaltungscharakter einbüßten.[18] Schließlich fungierten Illustrierte auch als Werbeträger für Handelsgüter und damit als Multiplikatoren des Massenkonsums, weshalb abschließend analysiert wird, wie Unternehmer die Reklameteile der Zeitschriften als Plattform nutzten, um ihre eigenen Produkte anzupreisen.

Grundlage für die Analyse sind die sechs illustrierten Zeitschriften *Iskry* (Die Funken), *Niva* (Das Feld), *Ogonëk* (Flämmchen), *Solnce Rossii* (Sonne Russlands), weiter *Ženskoe Delo* (Frauenangelegenheit) sowie die illustrierte Beilage der Tageszeitung *Novoe Vremja* (Neue Zeit). Ausgewertet wurden jeweils die kompletten Jahrgänge der Illustrierten ab dem Jahr 1898 beziehungsweise der Ersterscheinung. 1898 bildet deshalb das Anfangsdatum, weil russische Illustrierte zu diesem Zeitpunkt vermehrt begannen, Fotografien abzudrucken. Den Endpunkt des Untersuchungszeitraums stellt der Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 dar.[19]

Die Analyse der sechs Blätter ergab einen Untersuchungskorpus von ca. 90 bebilderten Artikeln und Bildserien (ca. 220 Autotypien), die Fabriken thematisieren. Die Studie wird ergänzt durch Texte und Fotografien, die sich mit den Folgen der Industrialisierung auseinandersetzen, aber häufig nur indirekt auf die Industrie verweisen. Zwar zählen diese Bilder nicht zur

---

16 Ruble: Second Metropolis, S. 266; Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 317; Engel: Between the Fields and the City; Ekaterina Slanskaia: House Calls. A Day in the Practice of a Duma Woman Doctor in St. Petersburg, in: Toby W. Clyman; Judith Vowles (Hrsg.): Russia through Women's Eyes. Autobiographies from Tsarist Russia, New Haven 1996, S. 186–216.

17 Lee: Das Volk von Moskau und seine bedrohte Gesundheit, S. 16–17, 34; Martin: Der Schmutz, der Gestank und die Stadt, S. 363–364. Zu Pocken-, Typhus- und Choleraepidemien in Moskau siehe auch: Manfred Späth: Wasserleitung und Kanalisation in Grossstädten. Ein Beispiel der Organisation technischen Wandels im vorrevolutionären Russland, in: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 25, Berlin 1978, S. 342–360, S. 343.

18 McReynolds betont, dass über das Freizeitverhalten wichtige Rückschlüsse darüber gezogen werden können, wie sich die Gesellschaft den großen Veränderungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellte und wodurch sie sich in ihrer Selbstdefinition auszeichnete. Louise McReynolds: Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Empire, Ithaca, London 2003, S. 3–4.

19 Die Analyse der Berichterstattung während des Ersten Weltkriegs findet sich im Kapitel „Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg", S. 325–368.

Industriefotografie, weil sie weder in Fabriken entstanden, noch Fabriken als Motiv zeigen, sie sind aber Teil des Kontexts, in dem Fabrikfotografien in Zeitschriften erschienen.

Für die Untersuchung der Zeitschrifteninhalte wurden zunächst alle Titel und Bilder tabellarisch erfasst. Die Tabelle führt das Datum, die Zeitschrift, den Industriezweig und den grographischen Ort der Fabrik auf. Notiert wurde ferner die Länge des Berichts, und ob es sich um eine Fotografie mit Begleittext handelt, eine Produktfotografie, Portraits oder Gruppenaufnahmen sowie ob die Aufnahmen Menschen zeigen. Weiter hält die Tabelle fest, in welchem Kontext (Jubiläum, Unglück, Reklame etc.) der Bericht entstand. Ausgehend von dieser Auswertung wurden thematische Gruppen erstellt und einer detaillierteren Analyse unterzogen.[20]

Leider ist die Quellenlage zum Entstehungsprozess der Zeitschriften schwierig. Alle hier untersuchten Blätter mussten ihr Erscheinen einstellen, nachdem die Bolschewiki 1917 an die Macht gekommen waren. Die Redaktionsarchive, sofern sie vorhanden waren, sind nicht erhalten. Vereinzelt finden sich in den Unterlagen offizieller Behörden Hinweise zu den Illustrierten.[21] Diese beschränken sich auf formale Fragen zur inhaltlichen Ausrichtung der Zeitschrift. Über die Arbeitsweise in den Redaktionen oder auf die Frage, welche Kriterien über die Publikation bestimmter Fotografien entschieden, geben sie keine Antworten.

7.1 Bilder informieren das Zarenreich

Die Entstehung des Journalismus und die Publikation der ersten Zeitung fielen im Zarenreich in die Regierungszeit Peters I. um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.[22] Russische Zeitschriften erschienen ab dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts und präsentierten schon bald Holzschnitte oder Kupferstiche auf den Titelseiten.[23] Illustrationen blieben lange ein Luxus, weshalb Leser sie

---

20 Zur Methode der qualitativen Bildanalyse siehe: Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben", S. 103–178.

21 Beispielweise: die *Kanceljarii Glavnago Upravlenija po delam pečati* (Hauptkanzlei des Amtes für Druckangelegenheiten) zu Ogonëk: RGIA f. 776, op. 17, d. 28; oder zu Iskry: RGIA f. 776, op. 8, d. 1361.

22 Anna Kask; Marina Mochnačeva: Vvedenie, in: Marina Mochnačeva (Hrsg.): Russkij illjustrirovannyj žurnal, 1703–1941, Moskva 2006, S. 4–35, S. 4.

23 Hierzu auch: Gary Marker: Publishing, Printing, and the Origins of Intellectual Life in Russia. 1700–1800, Princeton 1985, S. 97.

als eigenständige Bilder sammelten.[24] Auch mit dem Aufkommen der Fotografie blieben Stiche das am weitesten verbreitete visuelle Medium in Zeitschriften. Fotografische Aufnahmen bekamen zunächst nur indirekt Zugang zu den Publikationen, indem sie als Vorlage für die Arbeit der Holzschneider dienten.[25]

Als eigenständige Illustrationen erschienen gedruckte Fotografien erst um 1900.[26] Damit hatte Russland etwa zehn Jahre Rückstand auf Printmedien in Deutschland oder in den Vereinigten Staaten.[27] Die russische Presselandschaft griff die neue Technik des Halbtonverfahrens auf. Die so hergestellten Autotypien waren anfangs noch teuer, dennoch übernahmen russische Herausgeber sie bald und entwickelten das Druckverfahren auf eigene Kosten so lange weiter, bis sich der Preis für Illustrationen verringerte. Mit Verbreitung der Rotationspressen stieg die Anzahl der Publikationen bis zum Ersten Weltkrieg stark an. Habbo Knoch und Daniel Morat bezeichnen die Periode ab den 1880er Jahren als „massenmediale Sattelzeit“, als Phase der Verdichtungs- und Beschleunigungsprozesse.[28] Neben den technische Neuerungen waren es, wie Frank Bösch bemerkt, besonders staatliche Maßnahmen der Lockerung oder Aufhebung der Zensur, die zu einem starken Pressewachstum führten.[29] Erste Schritte in diese Richtung fanden in Russland im Zuge der Großen Reformen unter Alexander II. statt. Eine Reaktion hierauf war 1866 die Gründung der ersten russischen Nachrichtenagentur *Rossijskoe Telegrafnoe Agenstvo*

24 Kask; Mochnačjova: Vvedenie, S. 5–8, 10.

25 Bildunterschriften vermerkten teilweise explizit, wenn die Vorlage eines Stichs eine Fotografie gewesen war. Beispielsweise: Sostojanie rabot na Mastinskom mostu, utrom 31 Dekabrja 1869 g., in: Vsemirnaja Illjustracija, 10.01.1870, S. 40. Zum Herstellungsverfahren von Holzstichen siehe: Gerry Beegan: The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London, New York 2008, S. 174, 177; Paul Hogarth: The Artist as Reporter, London 1986, S. 30–31.

26 Bereits etwa 20 Jahre früher wäre ihr Druck technisch möglich gewesen, doch westeuropäische Zeitungen hatten erst in den 1890er Jahren begonnen, die neue Druckweise finanziell zu fördern, und erst, als das Verfahren kommerziell gewinnbringend war, übernahmen die Redaktionen die Technik. Holzer: Rasende Reporter, S. 53. Eine Übersicht weiterer Drucktechniken findet sich in: Benson (Hrsg.): The Printed Picture, S. 218–230.

27 Beegan: The Mass Image, S. 160; Elena Chernevich: Commercial Graphics, in: Michail Ankist; Nina Burina (Hrsg.): Russian Graphic Design, London 1990, S. 87–92, S. 90–91; Bernd Weise: Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland. Ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: Fotogeschichte, Jg. 31/1989, Heft 9, S. 15–40, S. 20–21.

28 Habbo Knoch; Daniel Morat: Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960. Zur historischen Kommunikologie der massenmedialen Sattelzeit, in: dies. (Hrsg.): Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960, München 2003, S. 9–33, S. 19–20.

29 Dies galt neben Russland auch für Frankreich oder Deutschland. Bösch: Mediengeschichte, S. 110–111.

(Russische Telegraphenanstalt), mittels derer russische Zeitungen Zugang zu ausländischen Informationen bekamen.[30] Die Zensurbehörden kontrollierten weiterhin die Inhalte der Presse, was bei der Interpretation der Illustrierten beachtet werden muss. 1906 erfolgte die zweite große Ausweitung der Pressefreiheit, als die russische Regierung die Vorzensur aufhob.[31] Nun durften Minister nicht mehr willkürlich Texte oder ganze Veröffentlichungen verbieten, nur ein Gerichtsurteil konnte diese Maßnahme anordnen.[32] Diese Liberalisierung führte vor dem Ersten Weltkrieg zu vielen Neugründungen von Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten. Im Jahr 1914 konnten russische Leser zwischen ca. 3.000 Zeitschriften und Illustrierten wählen.[33]

Entscheidend für die wachsende Zahl russischer Pressepublikationen waren neben der liberaleren Pressepolitik der zunehmende Alphabetisierungsgrad: Um die Jahrhundertwende war regelmäßiges Zeitunglesen kein Privileg der Oberschichten mehr.[34] In ländlichen Gebieten lasen die Menschen meist Texte, von denen sie sich einen praktischen Nutzen versprachen. Beispielsweise erhofften sich die Leser währen des Russisch-Japanischen Kriegs (1904–1905) Informationen über den Konflikt zu erhalten.[35]

In den Städten waren die wöchentlich erscheinenden Illustrierten der beliebteste Lesestoff der einfachen Bevölkerungsschichten.[36] Im Zarenreich unterteilten sich illustrierte Zeitschriften in zwei Gruppen: diejenigen, die

---

30 Owen Johnson: The Roots of Journalism in Central and Eastern Europa, in: Jerome Aumente u. a. (Hrsg.): Eastern Europe Journalism. Before, During and After Communism, Cresskill 1999, S. 5–40, S. 14.

31 Charles Ruud: Fighting Words. Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906, London ²2009, S. 207, 225. Leider ist keine detaillierte Auflistung derjenigen Themen überliefert, welche unter die Zensur fielen. Svetlana Jakovlevna Machonina: Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka. Učebnoe posobie, Moskva 2002, S. 17–25. Zur Geschichte der russischen Zensur allgemein: P. S. Rejfman: Iz istorii russkoj, sovetskoj i postsovetskoj cenzury, URL: http://reifman.ru/russ-tsenzura/ (zuletzt eingesehen am 21.04.2017); P. S. Rejfman: Cenzura v dorevoljucionnoj, sovetskoj i postsovetskoj Rossii, Tom 1, Cenzura v dorevoljucionnoj Rossii, Moskva 2015.

32 Jacob Walkin: Government Controls Over the Press in Russia, 1905–1914, in: Russian Review, Jg. 13/1954, Heft 3, S. 203–209, S. 203.

33 Allerdings führten Materialkürzungen während des Kriegs dazu, dass viele Publikationen ihr Erscheinen einstellten. Kask; Mochnačjova: Vvedenie, S. 33.

34 Brooks: When Russia Learned to Read, S. 27–28.

35 Corinne Gaudin: Circulation and Production of News and Rumor in Rural Russia during World War I, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 55–71, S. 56.

36 Auf dem Land sahen viele durch das Lesen geistlicher Literatur die Möglichkeit, ihre Seele zu retten. Arbeiter hingegen hatten einen weiteren Horizont und griffen zu sehr unterschiedlichen Genres. Brooks: When Russia Learned to Read, S. 31–33, 111.

eigenständige Publikationen waren, und diejenigen, die gegen einen kleinen Aufpreis zumeist am Wochenende als Zusatz zu etablierten Zeitungen erschienen.

Die Illustrierte *Niva* war um die Jahrhundertwende die bedeutendste selbstständige Zeitschrift und erschien von 1870 bis 1917 in St. Petersburg. Der deutsche Herausgeber Adolph F. Marks (1838–1904) hatte die Familienzeitschrift 1868 gegründet. Um 1900, zu Beginn des Untersuchungszeitraums, war sie mit einer Auflagenzahl von ca. 200.000 Stück die beliebteste russische Zeitschrift.[37] Sie richtete sich an eine städtische, gebildetere Leserschaft, Kaufleute, Lehrer und Priester, aber auch Arbeiter griffen zu dieser Lektüre.[38] Viele Herausgeber von Illustrierten, die um die Jahrhundertwende neue Blätter gründeten, orientierten sich am Layout und Inhalt der *Niva*. Mit der zunehmenden Konkurrenz verlor die Zeitschrift bis zum Ersten Weltkrieg ihre Vorreiterrolle.[39] Inhaltliche Schwerpunkte waren russische Kunst und Literatur, Geschichte sowie Meldungen über aktuelle Ereignisse. Die zeitnahe visuelle Berichterstattung zu aktuellen Geschehnissen stellte eine der großen Neuerungen der illustrierten Zeitschriften dar. Zur Zeit der Holz- und Kupferstiche dauerte die Herstellung der Bilder so lange, dass sie erst mehrere Wochen später erscheinen konnten.[40]

Zum Untersuchungskorpus zählt weiter *Solnce Rossii*, die von 1912 bis 1917 als großformatige Publikation in St. Petersburg erschien.[41] Die aufwendig gestaltete und auf dickes Papier gedruckte Zeitschrift widmete sich Themen wie Literatur, Theater und zeitgenössischer Kunst. Sie richtete sich an die gehobene Mittelschicht und war sowohl Statussymbol als auch Informationsquelle.[42]

Die Illustrierte *Ženskoe Delo* wandte sich speziell an eine weibliche Leserschaft. Sie wurde in Moskau in den Jahren 1910 bis 1917 herausgegeben. Die Redaktion präsentierte ihren Leserinnen neben Artikeln über Feminismus auch Beiträge zu Mode oder Kinderbetreuung.[43]

Ogonëk erschien 1899 zunächst als Beilage zur liberalen Tageszeitung *Birževye Vedomosti* (Börsenmeldungen) in St. Petersburg. Der Schwerpunkt

---

37 Brooks: When Russia Learned to Read, S. 111–113.

38 Borodkin; Chugunov: The Reading Culture of Russian Workers, S. 159.

39 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 53–55.

40 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 20.

41 Marina P. Mochnačeva (Hrsg.): Russkij illjustrirovannyj žurnal. 1703–1941, Moskva 2006, S. 313–323.

42 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 61–63.

43 June Pachute Farris: Sources for the Study of Russian Women Journalists. A Bibliographic Essay, in: Barbara Norton; Jehanne Gheith (Hrsg.): An Improper Profession. Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia, Durham, London 2001, S. 249–279, S. 270.

der Zeitung lag auf Wirtschaftsthemen.[44] Die Beilage widmete sich hingegen Berichten aus Wissenschaft, Literatur, Kunst und Politik.[45] Sie wandte sich an ein Publikum mit geringer Bildung, war auf billiges Papier gedruckt und deutlich günstiger als *Niva*.[46] Ab 1908 bis 1918 erschien *Ogonëk* als eigenständige Zeitschrift, die sich besonders auf aktuelle Ereignisse im In- und Ausland konzentrierte. Sowohl das Papier, als auch die gedruckten Fotografien der Illustrierten hatten eine bessere Qualität und machten das Blatt sehr populär. Nach eigenen Angaben stieg die Auflage von ca. 100.000 Exemplaren im Jahr 1910 auf 700.000 Ende 1914.[47] *Ogonëk* war die Zeitschrift mit der höchsten Auflage im Zarenreich.

Ebenfalls in St. Petersburg kam die konservative und regierungsnahe Tageszeitung *Novoe vremja* heraus.[48] Die von Zar Nikolaus II. bevorzugte Zeitung richtete sich an ein gebildetes Publikum. 1899 bis 1917 erschien einmal wöchentlich die gleichnamige illustrierte Beilage, die ebenfalls Teil des analysierten Quellenkorpus ist.[49] Das Blatt profitierte maßgeblich davon, dass Aleksej Sergeevič Suvorin (1834–1912), einer ihrer Herausgeber, Lizenzen für Kioske an 44 der 60 Eisenbahnstrecken im Zarenreich erwarb. Hier ließ Suvorin Drucksachen wie Zeitschriften, aber auch Postkarten aus der eigenen Produktion an Reisende verkaufen.[50]

Die letzte Illustrierte des Quellenkorpus ist die Beilage der eher liberalen Tageszeitung *Russkoe Slovo* (Das Russische Wort),[51] die von 1901 bis 1917 unter

---

44 L. N. Beljaev; M. K. Zinov'ev; M. M. Nikiforov (Hrsg.): Bibliografija periodičeskich izdanij Rossii 1901–1916, 2. Bd., Leningrad 1959, S. 513; Louise McReynolds: The News under Russia's Old Regime. The Development of a Mass-Circulation Press, Princeton 1991, S. 3, 131, 283.

45 RGIA f. 776, op. 17, d. 28, l. 2.

46 Ein Jahresabonnement von *Niva* kostete in St. Petersburg 5,5 Rubel, während Leser von *Ogonëk* nur 2 Rubel im Jahr zahlen mussten. Brooks: When Russia Learned to Read, S. 111–113; RGIA f. 776, op. 17, d. 28, l. 2.

47 o. A.: Otkryta podpiska na 1915 god, in: Ogonëk, 25.12.1914, S. 17.

48 Zum Zeitpunkt ihrer Gründung war die *Novoe Vremja* ein liberales Blatt, orientierte sich aber nach der Übernahme durch Suvorin stark nach rechts. Edvard Radzinsky: Alexander II. The Last Great Tsar, New York 2005, S. 339.

49 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 494; McReynolds: The News under Russia's Old Regime, S. 25; Mary Zirin: Meeting the Challenge. Russian Women Reporters and the Balkan Crises, in: Barbara Norton, Jehanne Gheith (Hg.): An Improper Profession. Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia, Durham, London 2001, S. 140–166, S. 141.

50 Machonina: Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka, S. 177.

51 1895 gegründet, sollte *Russkoe Slovo* nach dem Wunsch seines Herausgebers Sytin eine Brücke zwischen Kulturschaffenden und Bevölkerung bilden. McReynolds: The News under Russia's Old Regime, S. 168–169, 216, 240, 256.

dem Namen *Iskry* in Moskau erschien.[52] Nach mehrmonatigen Verhandlungen mit den russischen Behörden hatte Ivan Dmitrievič Sytin (1851–1935) die Genehmigung erhalten, eine Publikation zu drucken,[53] welche Themen wie Literatur, gesellschaftliche Ereignisse, Kunst und Sport umfasste.[54] Mit dieser Konzeption orientierte sich die Zeitschrift inhaltlich an den weltweit ersten Illustrierten, der *Illustrated London News* und *L'Illustration* aus Paris.[55] Sie richtete sich an Leser aller Gesellschaftsgruppen und publizierte neben einer Vielzahl an Fotografien auch Karikaturen, Witze und populäre Lieder. Damit deckte sie ein breiteres Themenspektrum ab als beispielsweise *Niva*.[56]

Heute lässt sich kaum mehr nachvollziehen, wie die Illustrierten ihren Bildbedarf deckten. Hinweise auf die Autoren geben manchmal die Bildunterschriften. Teilweise vermerkten sie die Initialen der Fotografen, in anderen Fällen hielten sie fest, dass ein Fotograf ihrer Zeitschrift das Bild gemacht habe.[57] Manche Blätter wählten auch die Formulierung: „für die Zeitschrift"[58] – im Auftrag der Zeitschrift. Dies beschreibt die Situation besser, denn Lichtbildner arbeiteten nie ausschließlich für ein Blatt. Der Beruf des Pressefotografen existierte um die Jahrhundertwende noch nicht. Der überwiegende Teil der Fotografen arbeitete in einem Studio und nahm gelegentlich Bilder auf, um sie an die Presse zu verkaufen.[59] Die Redaktionen erwarben die Publikations-, aber nicht die Bildrechte, wodurch mehrere Zeitschriften die gleiche Fotografie kaufen und abdrucken konnten. Nur wenn ein Lichtbildner von einer Redaktion einen konkreten Auftrag erhielt, trat er auch die Bildrechte ab.[60] Gerade unter den Portraits, die die Illustrierten abdruckten, sind viele Werke namhafter Fotografen,[61] und auch Kunstfotografen wie Aleksej Sergeevič Mazurin (1846–unklar) verkauften ihre Aufnahmen an Illustrierte.[62] Die Redakteure griffen für manche Themen auf Spezialisten wie

52 Beljaev; Zinov'ev; Nikiforov (Hrsg.): Bibliografija periodičeskich izdanij, S. 104.
53 RGIA f. 776, op. 8, d. 1361, l. 11–16.
54 RGIA f. 776, op. 8, d. 1361, l. 36. Zu Sytins Tätigkeit als Herausgeber siehe auch: Machonina: Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka, S. 113, 115.
55 Hogarth: The Artist as Reporter, S. 24.
56 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 56–57.
57 Beispielsweise: o. A.: Bakinskija sobytija. Neftjanyja cisterny, in: Niva, 08.10.1905, S. 795.
58 Beispielsweise: I. P. Voronin: Katastrofa na kostemol'nom zavode v Slobode po Krovskij, Samarskoj gubernii, in: Ogonëk, 16.02.1912, S. 15.
59 Holzer: Rasende Reporter, S. 38.
60 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 114.
61 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 99–101.
62 Beispielsweise: A. Mazurin: Dačnica, in: Iskry, 30.06.1902, S. 1.

Karl (August) Andreevič Fišer (1859–1923) zurück, der in Moskau vornehmlich Theaterfotografien anfertigte.[63]

Viele Fotografien von Szenen und Ereignissen aus der russischen Hauptstadt tragen den Vermerk „Bulla“. Die Aufnahmen des ursprünglich deutschen Fotografen Carl Oswald Bulla, in Russland bekannt als Karl Karlovič Bulla (unklar–1929),[64] und seiner beiden Söhne Viktor (1883–1938) und Aleksandr (1881–1943) waren bei den russischen Illustrierten beliebt. Sie zeichnen sich durch hohe Bildqualität und ästhetisches Gespür aus. Die Familie Bulla baute in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die erste Fotoagentur im Zarenreich auf. Dabei verfolgten sie eine Doppelstrategie und betrieben einerseits ein Studio, andererseits fertigten sie Fotoreportagen an, die sie der Presse anboten.[65] Um die große Nachfrage zu befriedigen und möglichst viele Themengebiete abzudecken, arbeiteten zahlreiche weitere Lichtbildner für das Familienunternehmen und fertigten unter dem Namen Bulla Aufnahmen für die Agentur an.[66]

Bei Berichten über Ereignisse abseits der Metropolen wäre es zu aufwendig gewesen, eigens Fotografen vor Ort zu schicken. Die Herausgeber bedienten sich einer Strategie, die auch im deutschsprachigen Raum verbreitet war:[67] Sie riefen in Anzeigen lokale Fotografen und Amateure dazu auf, Fotografien aktueller Ereignisse an die jeweilige Redaktion zu senden.[68] Gerade hier finden sich viele Namen, die nur vereinzelt erscheinen und nicht zu den großen Protagonisten der russischen Fotografieszene zählen. Dies zeigt, dass die Blätter mit dieser Strategie sehr erfolgreich waren.

Oft wird in der Forschungsliteratur behauptet, dass die Fotografie im 19. Jahrhundert als „objektiv“ betrachtet wurde und daraus ihre besondere Faszination geschöpft habe.[69] Dies mag auf bestimmte Situationen zugetroffen haben, so

---

63 Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 236–246.

64 K. Bulla erhielt 1896 den Titel eines „Photographen vom Ministerium des Kaiserhofs“ und bekam außerdem eine Sondererlaubnis, so dass er auch von militärischen Ereignissen Aufnahmen anfertigen konnte. Golovina: Für die Nachkommen aufbewahren, S. 172.

65 Besonders bekannt wurden die Reportagen V. Bullas von der russischen Front während des Russisch-Japanischen Kriegs sowie die Aufnahme K. Bullas von der Oktoberrevolution 1917. Illustration zu: Bol'ševik v Petrograd, in: Iskry, 22.10.1917, S. 326. Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 129–133.

66 Aus diesem Grund ist nicht immer klar, ob beispielsweise die mit *F. Bulla* ausgezeichneten Abzüge im CGAKFF tatsächlich von einem Mitglied der Familie Bulla stammten oder ob sie ein angestellter Fotograf aufgenommen hatte.

67 Holzer: Rasende Reporter, S. 56.

68 Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 568–569.

69 Beispielsweise: Burke: Augenzeugenschaft, S. 24; Edwards; Hart: Introduction, S. 3; Hartewig: Fotografien, S. 428; Sekula: Reading an Archive, S. 190.

lobte Leopold von Ranke (1795–1886) Fotografien als die „echtesten unmittelbaren Urkunden“[70]. Den zeitgenössischen Fotografen war jedoch bewusst, dass ihre Aufnahmen nicht einfach die Realität wiedergaben, sondern dass sie mittels Inszenierung und Bearbeitung versuchten, der Realität möglichst nahe zu kommen.[71]

Gerade in Bezug auf illustrierte Zeitschriften war die Stellung der Fotografie als adäquate Abbildung eines Ereignisses zunächst umstritten.[72] Die bisher üblichen Zeichnungen und Holzschnitte zeigten oft dramatische Szenen, mit denen die Künstler dem Betrachter das Gefühl gaben, sich mitten in der Szene zu befinden.[73] Sie vermittelten dem Publikum einen emotionalen Zugang zu einem Ereignis, ohne selbst vor Ort gewesen sein zu müssen. Die fotografische Unmittelbarkeit war anderer Natur. Obwohl die Aufnahmen häufig starr und gestellt wirkten, war die Existenz des Bildes der Beweis für die Anwesenheit des Fotografen vor Ort.[74] Die emotionale „Objektivität“ wurde durch eine technische „Objektivität“ abgelöst. Allmählich gewöhnten sich die Betrachter an die visuellen Besonderheiten der gedruckten Fotografien und das zunächst ungewohnte Bildraster. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs galten Fotografien als authentische Abbildungen, obwohl die Technik noch große Mühe hatte, Bewegungen einzufangen.[75] 1912 warb die Zeitschrift *Ogonëk* damit, dass ihre Bilder das Tagesgeschehen wie in einem Spiegel wiedergäben.[76]

---

70 Zitiert nach Hartewig: Fotografien, S. 428.

71 Der Fotograf Sergej Aleksandrovič Lobovikov (1870–1941) beschreibt, wie die Menschen ihr Verhalten sofort veränderten, sobald er sich mit der Kamera nähere. Daraufhin entwickelte er eine spezielle Form der Inszenierung, um diesen Effekt auszugleichen. RGIA f. 20, op. 16, d. 191, l. 139. Auch Pohlmann beobachtet, dass in den Niederlanden Fotografen sich bewusst waren, dass Fotografien keine objektiven Bilder darstellten. Pohlmann: Industriebilder, S. 11.

72 Dies galt auch für den wissenschaftlichen Kontext, in dem sich die Fotografie erst langsam als bevorzugtes Medium der Dokumentation und Beweisführung durchsetzte. Lorraine Daston; Peter Galison: Objektivität, Frankfurt a. M. 2007, S. 121–132.

73 Holzer: Rasende Reporter, S. 55; Wolfgang Pensold: Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder, Wiesbaden 2015, S. 7–8. Bourdieu betont, dass sich die Menschen Ende des 19. Jahrhunderts darauf geeinigt hätten, dass Fotografien ein Modell der Wirklichkeit abbildeten und objektiv seien. Peter Geimer: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg [2]2010, S. 75.

74 Holzer: Rasende Reporter, S. 55.

75 Beegan: The Mass Image, S. 187, 196.

76 o. A.: O podpiske na 1913 g., in: Ogonëk, 06.01.1913, Anhang.

7.2 Keine Verkaufsschlager – Fabrik, ein seltenes Motiv

Für die Herausgeber der Illustrierten war es entscheidend, den Geschmack ihrer Leser zu treffen. Gefiel diesen der Inhalt nicht, wechselten sie zur Konkurrenz.[77] Viele Illustrierte hatten nur eine kurze Lebensdauer und selbst die beliebte Zeitschrift *Niva* kam in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in finanzielle Schwierigkeiten, weil sie zunehmend Leser verlor.[78] Entsprechend ihrem Anspruch, die Leser zu unterhalten, legten die Redakteure besonderen Wert auf eine Themenwahl, die sich an der Freizeitbeschäftigung der städtischen Mittelschicht orientierte: Theater, Bildende Kunst, Sport und Literatur. Dem Motiv der Fabrik wurde nur wenig Interesse entgegengebracht.[79] Andere Aspekte der Industrialisierung waren jedoch in der Berichterstattung zwischen 1900 und 1914 präsent. Beispielsweise informierten die Journalisten ihre Leser über neue technische Entwicklungen bei der Eisenbahn, der Telegrafie oder in der Luftfahrt.[80]

Bereits in der Zeit der Holzschnitte zählten Fabrikdarstellungen nicht zu den Kernthemen der Berichterstattung. Als Vergleichsgegenstand dient die Zeitschrift *Vsemirnaja Illjustracija* (Die weltweite Illustrierte),[81] deren Ausgaben von 1870 bis 1880 für das vorliegende Kapitel ausgewertet und als Vergleich herangezogen wurden. Die Analyse zeigt, dass in der vorfotografischen Periode der Illustrierten Fabriken mit 15 Artikeln und Bildstrecken vertreten, aber kein zentrales Thema waren. Einerseits ließe sich das geringe Interesse damit erklären, dass die Industrie in Russland in den 1870er Jahren noch deutlich weniger präsent war als um 1900. Andererseits hätte es auch in dieser Periode bereits lohnende Motive gegeben, beispielsweise den Besuch des Zaren Alexanders II. in der Tulaer Waffenfabrik. Offenbar war das Interesse an den Leistungen der russischen Fabriken im Zarenreich gering. Damit unterschieden sich russische Publikationen von Zeitschriften, die zur selben Zeit in Deutschland erschienen. Die konservative *Illustrierte Zeitung Leipzig*

---

77 Daniel Brower: The Penny Press and it's Readers, in: Stephen Frank; Mark Steinberg (Hrsg.): Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia, Princeton 1994, S. 146–167, S. 150.

78 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 55–56, 235.

79 Diese Beobachtung gilt auch für Fotoreportagen in französischen Zeitschriften. Gunthert: La photographie, ou l'accès de l'industrie au pittoresque, S. 44.

80 Zum Beispiel: Iskry, 25.02.1901, S. 116–117; Novoe Vremja, 06.06.1909, S. 10.

81 1869 erschien die konservative Illustrierte erstmals. Die Wochenzeitschrift stellte 1898 ihr Erscheinen ein, weil sie mit den kostengünstigeren Illustrierten nicht konkurrieren konnte. L. K. Švecova: Massovye eženedel'niki dlja pestrago čitatelja, in: B. A. Bjalik (Hrsg.): Literaturnyj process i russkaja žurnalistika konca XIX–načala XX veka, 1890–1904, Moskva 1982, S. 275–297, S. 278–279.

informierte ihre Leser von den 1840er bis in die 1890er Jahre über technische Neuerungen.[82] Die populäre Illustrierte *Gartenlaube* berichtete von den 1860er bis in die 1890er Jahre regelmäßig über die deutsche Industrie.[83] In beiden Blättern war der Grundtenor der Beiträge überwiegend positiv.[84] Auch in der französischen Presse bildeten Industriedarstellungen einen ähnlich festen Bestandteil in der Berichterstattung.[85] Von den späten 1850er bis in die 1870er Jahre gaben Zeitschriftenherausgeber aufwendig illustrierte Publikationen heraus, die französische Musterbetriebe vorstellten.[86]

1871 begann *Vsemirnaja Illjustracija* eine Reihe von Holzstichen zu veröffentlichen, die unter dem Titel „Unsere Fabriken und Handwerksbetriebe" standen. Allerdings schien diese Reihe nicht langfristig erfolgreich zu sein. Nach sechs Beiträgen im ersten Jahr erschien nur noch eine Illustration im Februar 1873[87] und eine im Mai 1876.[88] Es stellte sich keine Kontinuität ähnlicher Darstellungen ein. Wie oben ausgeführt, könnte ein Deutungsangebot sein, dass Industriebetriebe im Bewusstsein der Leserschaft noch zu wenig präsent waren, um eine solche Serie zu rechtfertigen. Denkbar wäre auch, dass die Illustrationen in der eher industriekritischen und konservativen Leserschaft, auf die das Blatt abzielte, auf wenig Begeisterung stießen oder dass Fabriken nicht Teil des russischen Selbstverständnisses waren.

---

82 Franz Dröge; Andreas Wilkens: Populärer Fortschritt. 150 Jahre Technikerberichterstattung in deutschen illustrierten Zeitschriften, Münster 1991, S. 37.

83 Kirsten Belgum: Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in Die Gartenlaube, 1853–1900, Lincoln, London 1998, S. 107, 114–115.

84 Zwar differenzieren die Autoren nicht zwischen unterschiedlichen Facetten der Industrialisierung (eine genaue Bewertung von Fabriken lässt sich aus der Studie nicht rekonstruieren), negative Bewertungen werden aber insgesamt bis 1913 so gut wie nie geäußert. Dröge; Wilkens: Populärer Fortschritt, S. 54, 73–74.

85 In Frankreich wurden Zeitungen und Zeitschriften in einen engen Bezug zur Industrialisierung gesetzt, sie galten als Produkte der Moderne. Vincent Duclert: L'homme de science et le débat public au XIX[e] siècle, in: Dominique Kalifa u. a. (Hrsg.): La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX[e] siècle, Paris 2011, S. 1491–1498, S. 1491.

86 Ivan Grassias: Les Grandes Usines de Turgan. Un auteur, un corpus, des images, in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 32–41, S. 33–34. Zur Begeisterung für Industrie in der französischen Gesellschaft: Vogel: Mythos Moderne, S. 110–112.

87 A. K. Beggrok; K. Beeržak: Naši zavody i masterskija. 3.000 pudivoj parovok molot Obuchovskago stalilitejnago zavoda, v S.-Peterburge, in: Vsemirnaja Illjustracija, 17.02.1873, S. 124.

88 Chr. Talja; K. I. Tichomirov; Ė. Dammjuller: Naši zavody i masterskija. Suchogorskij zavod I. G. A. Pastuchova na Urale. Obščij vid zavoda, in: Vsemirnaja Illjustracija, 15.05.1876, S. 385.

Von den sechs analysierten Zeitschriften veröffentlichte nach der Jahrhundertwende keine vergleichbare Darstellungen und Berichte wie deutsche oder französische Blätter. Einen ähnlich positiven Unterton wie ihre westeuropäischen Kollegen stimmten russische Journalisten nur in den Berichten über die Firmenjubiläen des *Tul'skij Imperatora Petra Velikago Oružejnyj zavod* oder des *Baltijskij zavod* an. Darüber hinaus berichteten die Journalisten über zwei Jubiläen deutscher Firmen: Borsig und Krupp. Beide Betriebe unterhielten wichtige Kontakte zur russischen Industrie, Borsig besaß sogar eine eigene Produktionsstätte im Zarenreich.[89] Krupp war ein weltweit agierendes Unternehmen, und diese internationale Bedeutung machte das Firmenjubiläum 1912 zu einem gesellschaftlichen Ereignis über Deutschland hinaus. Positiv berichteten die Illustrierten auch über Unternehmen, die mit der Zeitungsproduktion in Verbindung standen – beispielsweise Fabriken von Druckplatten für Kunstdrucke.[90]

Die wenigen Artikel, die ohne besonderen Anlass über Fabriken berichteten, widmeten sich der Nahrungsmittel- oder Konsumgüterindustrie überwiegend aus den Regionen Moskau und St. Petersburg. Die Herausgeber konnten damit auf ein lokales Interesse des Publikums bauen.[91] Im Juli 1914 berichtete *Ogonëk* über den *Imperatorskij farforovyj i stekljanyj zavod* (Kaiserliches Porzellan- und Glaswerk).[92] Die Fotografien aus der Porzellanproduktion, die Arbeiter beim Formen und Bemalen der zerbrechlichen Gefäße zeigen, erinnern stärker an ein Künstleratelier als an eine Fabrik. Hinweise auf moderne Industriearchitektur oder Verwendung von Maschinen im Herstellungsprozess fehlen vollständig. Stattdessen zeigen eineinhalb Seiten des vierseitigen Artikels Fotografien von Produkten oder Ausstellungräumen. Obwohl der Artikel über eine Fabrik berichtet, lässt die verwendete Bildsprache Charakteristika der Fabrikfotografie vermissen und orientiert sich an der visuellen Darstellung Bildender Kunst.

Werften, die Fertigung von Schiffen[93] oder die Herstellung von Heißluftballons waren weitere Themen mit Industriebezug.[94] Die große Anzahl dieser Artikel legt nahe, dass Reportagen und Meldungen über Themen der Marine und Aviatik bei russischen Lesern beliebt waren, wobei letztere eine besondere

---

89 Zur Geschichte der Firma Borsig: Kurt Pierson: Borsig, ein Name geht um die Welt. Die Geschichte des Hauses Borsig und seiner Lokomotiven, Berlin 1973.

90 o. A.: Fabrika Č. Gofmana v Peterburge, in: Niva, 23.6.1907, S. 418.

91 Bösch: Mediengeschichte, S. 112.

92 Mit Fotografien von I. Ocup: Na Imperatorskom farforovom i stekljanom zavode, in: Ogonëk, 13.07.1914, S. 4–7. Seit seiner Gründung 1744 produzierte das Unternehmen in St. Petersburg Porzellan und Glaswaren.

93 o. A.: K spusku drednouta „Sevastopol'", in: Novoe Vremja, 18.06.1911, S. 8.

94 o. A.: Kak delajut' vozdušnyj šar, in: Niva, 27.12.1908, S. 919.

Faszination auf sie ausübte.[95] Die Begeisterung für die Luftfahrt ist kein spezifisch russisches Phänomen, sie findet sich zeitgleich im Habsburgerreich und in Deutschland.[96] Die erfolgreichen Flugversuche im 19. Jahrhundert rückten die Erfüllung des Traums vom Fliegen plötzlich in greifbare Nähe.[97] Für die russischen Leser symbolisierte die Luftfahrt sowohl das Aufbrechen in unbekannte Gefilde, das Bezwingen der Natur, als auch eine wichtige technische Entwicklung, die dafür sorgen sollte, dass das Zarenreich in die Reihe der modernen westeuropäischen Staaten aufrückte.[98] Außerdem betonte die Presse die Bedeutung dieser Technik für das Militär und die Kriegsführung.[99] In diesen Fällen profitierte das Motiv der Fabrik von der Beliebtheit anderer Themen, hier Marine und Aviatik, und trug in diesem Kontext zur Unterhaltung des Publikums bei.

7.3 Die brennende Fabrik als Sensation

Berichte über Unfälle gehörten zum festen Bestandteil der russischen Illustrierten. Sie folgten damit einem Trend, der europaweit in der Massenpresse vorherrschte: die Gier nach Sensationsmeldungen.[100] Dies war nichts prinzipiell Neues, im 19. Jahrhundert hatten Fotografen frühzeitig bemerkt, dass Aufnahmen von Verkehrsunfällen oder Naturkatastrophen viele Käufer fanden.[101] Mit dem Aufkommen der illustrierten Presse und der günstigen Massenpresse erhielt die Sensationsgier jedoch eine neue Qualität. Die Medien kannten die Beliebtheit entsprechender Meldungen, und konnten mit diesen

95 Ingold: Der große Bruch, S. 56–64; Jurij Leving: Vokzal, Garaž, Anger. Vladimir Nabokov i poėtika russkogo urbanizma, Sankt-Peterburg 2004, S. 293.

96 Holzer: Rasende Reporter, S. 91–104; Sabine Höhler: Luftfahrtforschung und Luftfahrtmythos. Wissenschaftliche Ballonfahrt in Deutschland 1880–1910, Frankfurt a. M. 2001, S. 59.

97 Beim Traum vom Fliegen handelt es sich um einen Mythos, der die Menschen schon lange vor dem 19. Jahrhundert faszinierte. Wolfgang Behringer; Constance Ott-Koptschalijski: Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik, Frankfurt a. M. 1991, S. 21; Höhler: Luftfahrtforschung und Luftfahrtmythos, S. 58.

98 Palmer: Dictatorship of the Air, S. 10, 20–21, 55.

99 Von Hardesty: Early Flight in Russia, in: Robin Higham; John Greenwood; ders. (Hrsg.): Russian Aviation and Air Power in the Twentieth Century, London 1998, S. 18–36, S. 24.

100 Holzer: Rasende Reporter, S. 29; Lenger: Metropolen der Moderne, S. 228; Kasper: Belichtung und Wahrheit, S. 13–14.

101 Uta Grefe führt dies auf die zunehmende Kommerzialisierung der Fotografie zurück. Uta Grefe: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architekturfotografie – Architekturmalerei, Köln, Univ., Diss., 1980, S. 115–116, Starl: Im Prisma des Fortschritts, S. 105.

Themen ihre Auflagenzahl erhöhen.[102] Russische Journalisten verfassten ihre Berichte oft in einem eher neutralen Sprachstil, dennoch beweist die Häufigkeit solcher Artikel, dass sie den Sensationalismus des Publikums befriedigen sollten.[103] Auch in den Aufrufen für Bildbeiträge, die russische Zeitschriften an ihre Leser schickten, interessierten sich die Redaktionen besonders für Fotografien von Katastrophen.[104]

Die Fotografien sollten möglichst spektakulär sein, wie beispielsweise Bilder von brennenden Ölquellen.[105] Am beliebtesten waren Berichte über Eisenbahnunglücke. Die Eisenbahn war eines der zentralen Symbole der fortschreitenden Modernisierung des Zarenreichs.[106] Fotografien von Eisenbahnunglücken illustrierten erstmals die selbstzerstörerische Kraft von Maschinen.[107] Aufnahmen der ineinander verkeilten oder umgestürzten Wagen erschienen so häufig in der Presse, dass Karikaturisten sich sogar darüber lustig machten.[108]

Ausgehend von Eisenbahnunglücken entwickelte sich eine Bildsprache, die als Maßstab für die Fotografie von Unglücken angesehen werden kann. Zugunglücke boten interessante ästhetische Elemente: Umgestürzte und verkeilte Waggons und Lokomotiven bilden starke, ungeordnete Linien, die die Aufnahmen dominieren (Abb. 50 und 51).

Diese chaotische Linienführung erhöht den Eindruck von den Ausmaßen der Zerstörung. Häufig ist sogar die Unterseite der Wagen und Lokomotiven sichtbar. In diesen Fällen ist in den Bildern die bekannte Ordnung vollständig aufgehoben und das Unterste zuoberst gekehrt. Dies wirkt besonders eindrücklich, weil die aus Metall- und Holzteilen gefertigten Zugwaggons zwar durch den Unfall aus ihrer bekannten horizontalen Ordnung gerissen, aber nicht durch Feuer entstellt sind. Die Zeitgenossen konnten problemlos nachvollziehen, wie groß der Schaden war, weil sie das Aussehen eines funktionsfähigen Zuges kannten. Neben den verunglückten Zügen zeigt die Mehrheit dieser Fotografien auch Menschen, die vor Ort waren, als der Fotograf den Auslöser betätigte. In dem Durcheinander von Formen sind diese Personen

102 Bösch: Mediengeschichte, S. 116.

103 Marc Elie; Klaus Gestwa: Zwischen Risikogesellschaft und Katastrophenkulturen. Zur Einführung in die Katastrophengeschichte des östlichen Europas, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 62/2014, Heft 2, S. 161–179, S. 162; Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 568; Steinberg: Petersburg, S. 35.

104 Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 568–569.

105 Beispieslweise: Niva, 08.10.1905, S. 792.

106 Hierzu beispielsweise: Cvetkovski: Modernisierung durch Beschleunigung; Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne; Sperling: Der Aufbruch der Provinz.

107 Michael Freeman: Railway and the Victorian Imagination, New Haven, London 1999, S. 84; Heßler: Kulturgeschichte der Technik, S. 178.

108 Siehe: o. A.: Na železnych dorogach pri stolknovenii poezdov, in: Budil'nik, 27.08.1900, S 2.

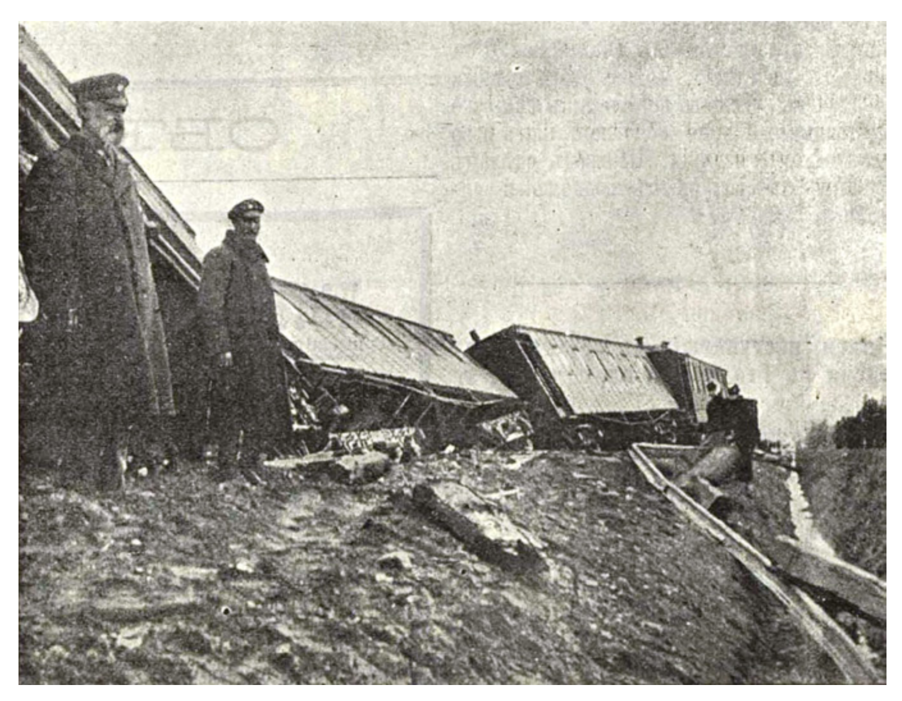


Abb. 50 o. A.: Entgleisung eines Zugs der Baltischen Eisenbahn. 2. April. Wagons nach der Entgleisung des Zugs (Krušenie poezda Baltijskoj žel. dor. 2-go aprelja. Vagony poterpevšago krušenie poezda), in: Novoe Vremja, 11.04.1901, S. 11



Abb. 51 Kamennovyj: Nach der Katastrophe. Ein in der Mitte in zwei Teile gebrochener Wagen der 1. und 2. Klasse. Rechter Hand ein noch auf den Geleisen stehender Wagon (Posle katastrofy. Posredine perelomivšijsja nadvoe vagon-mikst I–II kl. Sprava videnustojavšij na rel'sach vagon), in: Ogonëk, 18.06.1911, S. 13

teilweise die einzigen vertikalen Elemente, die parallel zur Bildkante stehen (Abb. 50). Sie bilden den Kontrapunkt zum Chaos des Bildinhalts und symbolisierten das Überleben einer Ordnung in der Katastrophe.

Feuer war ein beliebtes Sujet in russischen Zeitungen.[109] Für Brände in Fabriken entwickelte sich im Gegensatz zu Eisenbahnunfällen keine

109 Steinberg: Petersburg, S. 73.

einheitliche Bildsprache. Es schien für die Lichtbildner schwierig gewesen zu sein, deutlich zu machen, wodurch sich die neuen Dimensionen der Zerstörung im Vergleich zu bisherigen Brandkatastrophen auszeichneten.[110] Für die Ausbildung einer einheitlichen visuellen Darstellung kam erschwerend hinzu, dass Industriebauten sehr unterschiedlich waren und Brände die architektonischen Details verwüsteten. Dem Publikum erschloss sich das Ausmaß der Verwüstung darum nur, wenn die Betrachter entweder die Fabrik kannten oder die Redakteure eine Fotografie des betroffenen Gebäudes vor dem Brand beifügten.[111] Teilweise verzichteten die Zeitschriften ganz auf eine Darstellung des Feuers und druckten lediglich eine Ansicht der betroffenen Gebäude vor der Zerstörung.[112] Möglicherweise hatten die Fotografen keinen Zugang zum Fabrikgelände und zum Unglücksort, oder die Ruinen waren so wenig aussagekräftig, dass die Redaktion von einer Publikation absah. Hohe Schadenssummen oder die Zahl der Opfer der Katastrophe erwähnten die Autoren meist nur in den Begleittexten oder Bildunterschriften.[113] Die Aufnahmen zeigen häufig schaulustige Menschen (Abb. 52), die vor noch brennenden oder ausgebrannten Gebäude stehen.

Wie auf Abbildung 52 sind häufig im Hintergrund noch senkrechte architektonische Elemente zu erkennen, und die Gebäudekanten sowie die senkrechten Elemente der Fenstergewände greifen die Senkrechte der Bildkanten auf. Dadurch stechen die Personen weniger ins Auge, als dies bei Zugunglücken der Fall ist.

Bei Abbildung 53 verdeutlichte der Fotograf die Ausmaße des Brands in seiner Aufnahme für die Zeitschrift *Iskry*, indem er große Schuttberge in den Vordergrund rückte.[114] Im schwarzen Vordergrund sind nur schemenhaft Konstruktionselemente wie Balken zu erkennen. Dagegen hebt sich im Hintergrund eine ausgebrannte Fassade ab, die vormals zu einer Werkshalle gehörte. Die Fabrikfassade erscheint als Gerippe mit leeren Fensteröffnungen, jeglicher

110 Zu Fotografien von Fabrikunglücken siehe auch: Micheline Nilsen: Architecture in Nineteenth-Century Photographs. Essays on Reading a Collection, Farnham, Burlington 2011, S. 84–85.

111 Beispielsweise: o. A.: Požar na ižorskoj pisčebumažnij fabrike, in: Niva, 05.03.1903, S. 517.

112 Beispielsweise: o. A.: K požaru na Obuchovskom stalelitejnom zavode, in: Novoe Vremja, 13.04.1908, S. 7.

113 Beispielsweise: o. A.: Požar Chamovničeskago pivovarennago zavoda v Moskve, in: Iskry, 09.03.1908, S. 78.

114 A. I. Sosel'es: Požar na Mytiščenskom zavode, in: Iskry, 07.08.1911, S. 238. Die Inszenierung der Fotografien erinnert an Darstellungen nach Erdbeben, beispielsweise an Zeichnungen nach dem Erdbeben von Lissabon 1755. Dort hatten auch Feuer die Innenstadt verwüstet. Jan Kozák; Vladimír Čermák: The Illustrated History of Natural Disasters, Dordrecht 2010, S. 134, 141.



Abb. 52 o. A.: Brand im Sägewerk des Nachfolgers Beljaevs (Požar na lesopil'nom zavode naslednikov Beljaeva), in: Novoe Vremja, 25.06.1905, S. 11



Abb. 53 A. I. Savel'ev: Brand im Mytiščenskij Betrieb. Montageabteilung (Požar na Mytiščenskom zavode. Sbornyja masterskija), in: Iskry, 07.08.1911, S. 238

klar zuordenbaren Funktion enthoben. Solche durch Unglücke entstandene Mondlandschaften beeindruckten Redakteure und Fotografen.

Die Fotografien von Eisenbahnunfällen und Fabrikbränden spiegeln die Faszination für die zerstörerischen Kräfte, die bei den Unglücken am Werk waren. Verbogene Stahlelemente entwickelten sich zu einem zentralen Element dieser Katastrophenfotografie. Bei der Eisenbahn waren es oft Schienen, die aus ihrer Verankerung gerissen und zu bizarren Formen gebogen waren.[115] Auf Aufnahmen ausgebrannter Fabriken ragten Eisenträger oder Maschinenteile in merkwürdigen Anordnungen in die Höhe. Im rechten Bild von Abbildung 54 skizzieren einige noch erhaltene Stahlträger das vormalige Aussehen der Halle.

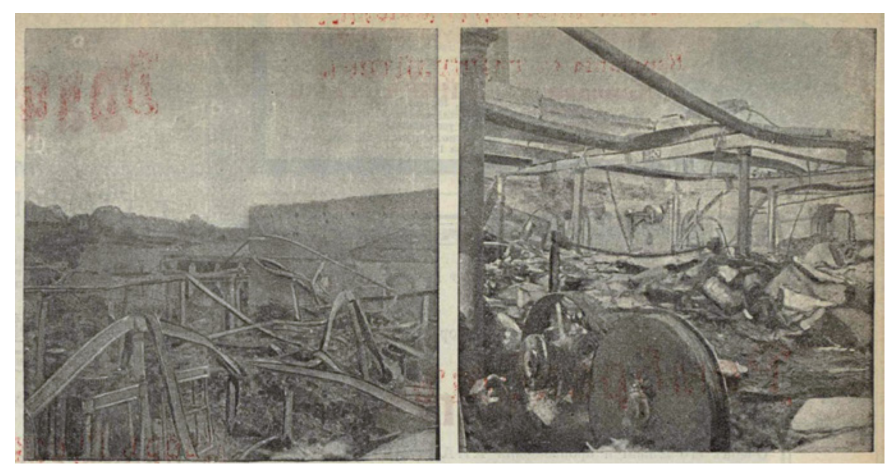


Abb. 54 o. A.: Ansicht der Fabrik der Gesellschaft der Ižorsker Papierfabrik K. i. Ch. Nebe am Fluss Ižor nach dem Brand. Sortierabteilung, Mischkammer (Vid fabriki t-va Ižorskoj pisčebumažnoj fabriki K. i. Ch. Nebe na reke Ižore posle požara. Sortirovočnoe otdelenie, Masso-podgotovitel'noe otdelenie), in: Novoe Vremja, 14.06.1903, S. 11

Im linken Bild sind allein die verschlungenen Stahlelemente übrig geblieben. Der durch die enorme Hitze des Feuers aus der Form geratene Stahl, der mit extremer Härte und Haltbarkeit assoziiert wurde, erscheint hier formbar wie Wachs. In diesem Kontext des Sensationismus nahmen Fabriken einen wichtigen Platz innerhalb russischer Illustrierter ein.

115 Sehr ähnliche Inszenierungen erschienen in Illustrierten Zeitschriften nach dem Erdbeben und dem anschließenden Brand in San Francisco 1906. Kozák; Čermák: The Illustrated History of Natural Disasters, S. 178–179.

7.4 Die Schattenseiten der Industrialisierung

Die Berichterstattung über Fabrikunglücke führte in den russischen Illustrierten kaum zu Kritik an der kapitalistischen Wirtschaftsweise.[116] Insgesamt waren Redakteure mit Kritik an der Industrialisierung insbesondere bis 1906 sehr zurückhaltend. In dieser Beziehung unterschieden sich die russischen Zeitschriften von vergleichbaren Publikationen beispielsweise in den USA. Dort waren Pressefotografien sehr stark mit Sozialkritik verbunden.[117] Es mangelte im Zarenreich nicht an Motiven: Streiks, Darstellungen der schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Menschen, Umweltverschmutzung oder die Verbreitung von Krankheiten hätten sich als Ansatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit Missständen angeboten. Statt dieser Themen kann als Zeichen der Kritik allenfalls die Tatsache interpretiert werden, dass es kaum Artikel gab, die ausdrücklich positiv über Industrie berichteten.

Bereits in der vorfotografischen Zeit gestanden die Redakteure der *Vsemirnaja Illjustracija* den Schattenseiten der Industrialisierung wenig Raum zu. Auch über die Situation der städtischen Unterschicht Russlands berichtete das Blatt nicht. Die *Vsemirnaja Illjustracija* zeigte 1872 ihren Lesern die Zustände in einem Berliner Vorort (Abb. 55).[118]

Der Stich verdeutlicht beispielhaft, welche Vorteile die ältere Bildtechnik gegenüber der Fotografie hatte: Der Künstler konnte in einem einzigen Bild mehrere Ebenen des Lebens der Unterschicht darstellen. Zu sehen sind aus groben Brettern notdürftig gebaute Hütten, auf der Straße kochende Frauen sowie auf der Erde spielende Kleinkinder. Im Hintergrund sitzt eine Gruppe um einen Tisch, auf dem eine Flasche steht, die auf Alkoholkonsum hindeutet.[119] Ein Fotograf hätte aufgrund mangelnder Tiefenschärfe mehrere

116 Eine Ausnahme bildet der Artikel über ein Fabrikunglück in einer Knochenmühle der Stadt Pokrovsk, seit 1931 Engels. Dort war am 02.06.1912 eine Wand eingestürzt und hatte fast 40 Menschen unter sich begraben. Einige Tage vor dem Ereignis hatten Arbeiterinnen die Fabrikleitung auf Risse im Mauerwerk aufmerksam gemacht. Die Administration ignorierte die Meldung jedoch. Es ist der einzige Fall, in dem ein Autor direkt die Fabrikleitung für einen Unfall verantwortlich machte. Foto I. P. Voronina: Katastrofa na kostemol'nom zavode v slobode Pokrovskoj, Samarskoj gubernii, in: Ogonëk, 16.06.1912, S. 15.

117 Bösch: Mediengeschichte, S. 118.

118 A. Daugel' (Stich): Berlin – Ulica barakov v predmet'i goroda, in: Vsemirnaja Illjustracija, 09.09.1872, S. 176.

119 Zum Alkoholismus im Zarenreich bis zur Bauernbefreiung: David Christian: Living Water. Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation, Oxford 1990; zur Bedeutung, die Arbeiter dem Alkoholkonsum zuschrieben: Steinberg: Proletarian Imagination, S. 87–89; zum Umgang mit Alkoholismus in der russischen Literatur: Mark Lawrence Schrad:



Abb. 55 A. Daugel: Berlin. Eine Straße mit Holzhütten in einem Vorort der Stadt (Berlin. Ulica barakov v predmest'i goroda), in: Vsemirnaja Illjustracija, 09.09.1872, S. 176

Bilder anfertigen und diese in einer Fotomontage kombinieren müssen, um die unterschiedlichen Themen und Ebenen darzustellen. Der Stich schildert erstaunlich schonungslos die Situation der deutschen Unterschicht. Die Darstellung der Misere der Armen konnte in einer russischen Illustrierten wohl nur deshalb erscheinen, weil es sich nicht um Verhältnisse im Zarenreich handelte.

Die Durchsicht aller Fotografien und Texte bestätigt, dass abgesehen von Fabrikunglücken bis 1906 nur ein einziger Bericht zu sozialen Missständen erschien.[120] Die Illustrationen zeigen Szenen aus dem nächtlichen Leben von Obdachlosen in London und thematisieren somit Probleme im Ausland. Obwohl auch im Zarenreich in den urbanen Zentren viel zu wenig Wohnraum zur Verfügung stand,[121] erwähnt die Bildunterschrift dies mit keinem Wort. Der Bericht aus der britischen Hauptstadt betraf nicht das direkte Umfeld der Leserschaft, galt folglich als unkritisch und konnte erscheinen.

Vodka Politics. Alcohol, Autocracy, and the Secret History of the Russian State, Oxford 2014, S. 127–140. Zu Antialkoholkampagnen: Patricia Herlihy: The Alcoholic Empire. Vodka and Politics in Late Imperial Russia, Oxford 2002, S. 111–128.

120 o. A.: London nočju, in: Novoe Vremja, 23.10.1902, S. 8–9.

121 Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 296–299.

Als Folge der Revolution hob die russische Regierung 1906 die Vorzensur auf.[122] Noch im selben Jahr erschienen deutlich mehr Beiträge in russischen Illustrierten, in denen die Autoren und Fotografen ihr Publikum über gesellschaftliche Probleme informierten. Im ganzen Zarenreich erschienen mehr kritische Publikationen als jemals zuvor.[123] In Illustrierten blieb es jedoch weiterhin die Ausnahme, direkt Verantwortliche für Missstände zu benennen.

Am deutlichsten äußerten Karikaturisten ihre Kritik an der Industrialisierung.[124] Die Karikaturenzeitschrift *Budil'nik* (der Wecker) griff sowohl die Themen Arbeitskampf und Streik,[125] Nachtasyle[126] als auch Umweltverschmutzung auf.[127] In der illustrierten Beilage der *Novoe Vremja* setzten sich im Untersuchungszeitraum drei Zeichner mit den schlechten Lebensbedingungen in unmittelbarer Nähe von Industrieanlagen auseinander. 1908 druckte das Blatt auf seiner Titelseite eine Karikatur des französischen Zeichners Lucien Haye (1876–1940), Abbildung 56.

Sie trägt den Titel *Pejzaž na okrajne stolicy* (Landschaft am Rande der Hauptstadt) und zeigt einen Mann und eine Frau, die aus dem Fenster auf einen Bretterzaun blicken, hinter dem sich ein Fabrikgelände befindet. In der Bildmitte streicht ein Mann den Zaun mit grüner Farbe an. Die beiden Personen im Vordergrund kommentieren, welches Glück sie hätten, dass der Zaun grün gestrichen werde. So könnten sie denken, sie seien auf der Datscha. Den Hintergrund der Szene füllt die Fabrik, deren Schornsteine so stark rauchen, dass der gesamte Himmel verdunkelt ist. Die Redakteure wiesen ihre Leser nicht auf den französischen Ursprung der Zeichnung hin, sondern schrieben sie mit der Verwendung des Wortes *dača* (Datscha) in den russischen Kontext

122 Ruud: Fighting Words, S. 207, Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 26, 1906, čast' 1, zakon No. 27574, S. 281–283, 18.03.1906 Ob" izmenenii i dopolnenii vremennych" pravil" o periodičeskoj pečati. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 26, 1906, čast' 1, zakon No. 27815, S. 481–483, 26.04.1906 O vremennych pravilach dlja nepovremennoj pečati. Zur Entwicklung der russischen Presse in den Revolutionsjahren 1905/06 bis zur Aufhebung der Zensur: Machonina: Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka, S. 17–25.

123 Hogarth: The Artist as Reporter, S. 101.

124 Für diese Analyse wurden die Karikaturenzeitschrift *Budil'nik* (Der Wecker), die von 1865–1917 in St. Petersburg erschien, ausgewertet (nur 1872 erschien die Zeitschrift nicht). Aufgrund ihrer kritischen Inhalte geriet die Zeitschrift besonders in den 1860er und 1870er Jahren immer wieder in Konflikt mit der Zensur. Mochnačeva (Hrsg.): Russkij illjustrirovannyj žurnal, S. 55–59.

125 Beispielsweise: o. A.: Uspechi russkoj promyšlennosti, in: Budil'nik, 24.06.1907, S. 1.

126 Beispielsweise: o. A.: Fabrika „Gor'kovskich geroev" na Chitrovom rynke, in: Budil'nik, 19.09.1904, S. 2.

127 Beispielsweise: o. A.: „Otmyvanie" Bolgi, in: Budil'nik, 15.09.1902, S. 1.



Abb. 56 Lucien Haye: Landschaft am Rande der Hauptstadt (Pejzaž na okrajne stolicy), in: Novoe Vremja, 23.02.1908, S. 1

ein. Die angesprochenen Probleme sollten also explizit nicht als ausländische Angelegenheit wahrgenommen werden.

Im Jahr 1908 war den Menschen im Zarenreich sehr wohl bewusst, dass Rauch und Abgase der Industrie gesundheitsschädlich waren.[128] Arbeiterautoren beklagten immer wieder, dass Fabriken ihre gesamte Umgebung

128 Anlässlich der Hygieneausstellung in St. Petersburg zeigte ein Plakat im unteren Teil des Bildes einen kranken Mann, den die griechische Götting Hygieia am Arm fasst und der Sonne entgegenzieht. Der Grund für seine Krankheit ist unten links im Bild zu sehen, wo Fabrik- und Hafenanlagen mit schwarzem Rauch die Luft verpesten. Hier zeigt der Künstler sehr explizit die zerstörerische Kraft der Industrie. L. Ju. Vol'dman; Ju. A. Nikitin: Vystavočnaja Moskva. Exhibition of Moscow, Moskva 2006, S. 35, Abb. 1.38. Herzlichen Dank an Angelika Strobel für weitere Informationen zu diesem Plakat.

verpesteten.[129] Auch die zerstörerische Kraft, die Fabrikemissionen, Industrieabfälle und -abwasser auf die Natur hatten, registrierten die Zeitgenossen. Zwischen 1901 und 1903 erschienen in *Budil'nik* vier Karikaturen, die am Beispiel der Wolga auf die zunehmende Wasserverschmutzung durch Erdöl hinwiesen.[130] Vor diesem Hintergrund dürfte der ironische Unterton und die kritische Haltung der Karikaturen gegenüber der Industrialisierung und der Verbreitung von Fabriken sowie der damit einhergehenden Folgen für Menschen und Natur für die Leser offensichtlich gewesen sein.[131]

Nach 1906 veröffentlichte zunächst *Iskry* besonders viele Fotografien von Arbeitslosen und Suppenküchen. Einrichtungen, die zu einem geringen Preis oder gratis Essen an Bedürftige ausgaben, waren in der russischen Hauptstadt schon vor der Revolution 1905/06 sehr verbreitet gewesen, doch erst jetzt erschienen Abbildungen in der Presse.[132] Ab 1910 publizierte *Ogonëk* zahlreiche Beiträge über Wohltätigkeitsvereine. *Ogonëk* war mit zwei Rubeln für ein Jahresabonnement für die ärmeren Schichten erschwinglich[133] und damit für diejenigen, die potentiell von vergleichbaren Einrichtungen profitierten. Doch auch die anderen Blätter setzten sich nach 1906 mit sozialen Problemen auseinander.[134] Was in der russischen Presselandschaft aber fehlte, waren politisch linke illustrierte Zeitschriften, die Fotografien für ihre Argumentation einsetzten.[135]

Fotografische Aufnahmen in Illustrierten zeigten nicht die elenden Lebensumstände der Unterschicht. Stattdessen berichteten die Redakteure über Armutsbekämpfung und das Engagement wohltätiger Gesellschaften.[136] Alle

129 Steinberg: Proletarian Imagination, S. 165.

130 Das Thema wurde in den Folgenden Ausgaben aufgegriffen: 21.10.1901, 15.09.1902, 28.09.1903, 02.11.1903. Zur Bedeutung der Wolga als Erinnerungs- und Identitätsstiftendem Ort: Guido Hausmann: Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2009.

131 Ironie war um die Jahrhundertwende in der russischen Presse sehr verbreitet und bei den Lesern beliebt. Steinberg: Petersburg, S. 230–231. Weitere Karikaturen zu diesem Thema: Pėma: Približaetsja dačnyj sezon, in: Novoe Vremja, 05.04.1908, S. 1; Boba: Lono prirody, in: Novoe Vremja, 07.05.1911, S. 11; B. Amosovoj: O. T., in: Ogonëk, 03.09.1917, S. 1.

132 1902 engagierten sich hier gut 390 Einrichtungen. V. N. Zanozina; E. A. Adamenko: Blagotvoritel'nost' i miloserdie. Rubeže XIX–XX vekov, Sankt-Peterburg 2010, S. 114.

133 Brooks: When Russia Learned to Read, S. 111–113.

134 *Ogonëk* veröffentlichte 14 Reportagen zu diesem Themenkomplex, *Iskry* neun, *Niva* fünf, *Novoe Vremja* drei und *Ženskoe delo* eine.

135 Beispielsweise druckten in London entsprechende Blätter Fotografien arbeitender Mütter und verglichen sie unter dem Stichwort des sozialen Imperialismus mit der Ausbeutung der Menschen in Afrika. Deborah Thom: Nice Girls and Rude Girls. Women Workers in World War I, London, New York 2000, S. 83, 85.

136 Damit verfolgten die Redakteure eine ähnliche Strategie wie die Organisatoren der Pariser Salons: Aus Angst, den Betrachtern die traurige Realität der Hungerrevolten zuzumuten,

Fotografien von Wohltätigkeitseinrichtungen zeigen viele Menschen. Abbildung 57[137] beispielsweise zeigt im Vordergrund Kinder, die dick eingemummt Taschen, Suppenkannen und Töpfe tragen. Die Aufnahme stellt damit die Schwächsten der Gesellschaft ins Zentrum und betont dadurch die Notwenigkeit der Suppenküchen.[138] *Niva* druckte ebenfalls 1906 eine seitenfüllende Fotokollage, die sich günstigen Wohnungen in St. Petersburg widmete und Aufnahmen von K. Bulla zeigte (Abb. 58).



Abb. 57 o. A.: Unentgeltliche Kantine in Petersburg. Im Haus erhalten die Armen gratis ein Mittagessen (Bezplatnyja stolovyja v Peterburge. Bednye polučivšie bezplatnye obedy na dome), in: Iskry, 27.08.1906, S. 459

Die Aufnahmen auf der linken Seite zeigen eine Einzimmerwohnung mit integrierter Küche, auf der rechten Seite sind Gemeinschaftseinrichtungen wie Duschanlagen, eine Kantine und ein Klassenzimmer zu sehen. Die Unterkunft kostete neun Rubel im Monat und war auch für ärmere Familien

stellten sie Bilder von Wohltätigkeitsveranstaltungen aus. Dominique Lobstein: L'appel aux larmes. De la représentation des laissés-pour-compte de l'industrialisation dans la peinture des Salons officiels, 1879–1914, in: o. A. (Hrsg.): Des Plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914, Paris 2001, S. 126–134, S. 127, 129.

137 CGAKFF f. 642.3, d. E 18954, Besplatnaja stolovaja u Putilovskogo zavoda, gruppa detej i vzroslych u vchoda stolovujo, Peterburg. In der Bildbeschriftung ist das Jahr 1913 genannt. Die Fotografie erschien allerdings ohne Nennung der Institution bereits 1906 in *Iskry*. o. A.: Bezplatnyja stolovyja v Peterburge. Bednye polučibšie bezplatnye obedy na dome, in: Iskry, 27.08.1906, S. 459.

138 Die Aufnahme steht im Kontext von Diskussionen, die Journalisten in der russischen Presse um die Jahrhundertwende führten und die die Auswirkungen der Industrialisierung auf Kinder zum Thema hatten. Steinberg: Petersburg, S. 60.



Abb. 58 Karl Karlovič Bulla: Günstiger Wohnraum in St. Petersburg (Deševyja žilišča v S.-Peterburge), in: Niva, 02.12.1906, S. 767

erschwinglich. Allerdings vermitteln die Fotografien keinen Einblick in Wohnungen der Unterschicht, vielmehr scheint es sich um ein kleinbürgerliches Milieu zu handeln. Neben der Kleidung fällt auf der Aufnahme unten links die Nähmaschine auf, die von einer gewissen finanziellen Sicherheit zeugt. In der rechten oberen Ecke der Kollage ist eine Fotografie mit der Bildunterschrift „Dusche für die Kinder der Bewohner der Wohnungen" zu sehen. Es wird suggeriert, dass auch Kinder aus ärmeren Schichten Zugang zu neuen hygienischen Errungenschaften hatten.[139] Die Kollage entstand vor dem Hintergrund eines großen Wohnraummangels in der russischen Hauptstadt, der besonders die ärmsten Bevölkerungsschichten betraf. Dennoch muteten die Redakteure ihrem Publikum keine Fotografien der Unterschichten zu, sondern beschränkten sich auf ein repräsentables Milieu.

Die Illustrierten sparten nicht nur das Elend aus, sie schwiegen auch über die Gründe der katastrophalen hygienischen Situation in Moskau und St. Petersburg. Neben der unzureichenden Kanalisation bedrohten zunehmend Industrieabwässer die Trinkwasserqualität und damit die Gesundheit der Stadtbevölkerung. In den 1890er Jahren hatten sich beispielsweise am Ufer des Flusses Jauza in Moskau 120 Fabriken angesiedelt, darunter sechs Tuchfabriken und 24 Färbereien. Täglich flossen mehr als 583.000 Eimer Abwässer aus den Betrieben in das Gewässer.[140] Trotz der offenkundigen Verschmutzung nutzen die Bewohner das Wasser der Newa und der Moskwa, um Wäsche zu waschen und zu baden. Außerdem speiste sich die Wasserversorgung der Metropolen teilweise ungefiltert aus dem Flusswasser, ungeachtet der Tatsache, dass sich Fabriken oberhalb der Wasserentnahme-Stationen befanden.[141] Das verunreinigte Trinkwasser trug zur Verbreitung von Infektionskrankheiten wie Cholera und Ruhr bei. Es verwundert kaum, dass in Berichten russischer Illustrierter über Epidemien oder Tuberkulose, die als Arbeiterkrankheit galt,[142]

139 Eine ähnliche Fotografie aus dem Jahr 1902 findet sich im Bayer-Archiv Leverkusen. Die Fotografie zeigt männliche, nackte Arbeiter im Duschraum des Bayer Werks in Moskau. Allerdings ist unklar, in welchem Zusammenhang diese Fotografie entstanden ist, weil bei einer Neuverzeichnung innerhalb des Archivs Fotografien von ihren zugehörigen Dokumenten getrennt und gesondert im Bildarchiv archiviert wurden. Vermutlich ging es aber auch hier darum, die fortschrittlichen Sanitäranlagen zu demonstrieren und nicht unbekleidete Männer zu zeigen. BU: Objekt-Nr. 3435.

140 Lee: Das Volk von Moskau und seine bedrohte Gesundheit, S. 34.

141 W. Jakowleff; G. Kulescha; K. Zabolotny; S. Zlatogoroff: Die Choleraepidemie von 1908/1909 in St. Petersburg, Veröffentlichungen aus dem Gebiete der Medizinalverwaltung, Bd. 2/3, Berlin 1913, S. 130.

142 Angelika Strobel: Die Gesundung Russlands. Hygienepropaganda in der Provinz um 1910, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 61/2013, Heft 4, S. 531–551, S. 542; Michael Zdenek David: The White Plague in the Red Capital. The Control of Tuberculosis in Russia

die Industrie nicht als mitverantwortlich auftauchte und die Autoren keine Verantwortlichen für die Probleme nannten.

Die einzige russische Illustrierte, in der ein Journalist in einem Artikel dezidiert Kritik gegenüber Unternehmern äußerte, war *Ogonëk.* Der zweiseitige Text behandelt das Leben der Bergleute im Donezbecken.[143] Die Region hatte sich, nachdem der walisische Unternehmer John James Hughes (1815–1889) 1870 dort das erste Eisenhüttenwerk gegründet hatte, schnell zu einem Zentrum des Kohleabbaus und der Metallverarbeitung entwickelt.[144] Das enorm schnelle Wachstum der Betriebe hatte zur Folge, dass sich die Bergwerks- und Hüttensiedlungen unkontrolliert und ohne Struktur ausbreiteten. Es fehlte an sanitären Einrichtungen, und die Siedlungen wurden zum Inbegriff schlechter Lebensbedingungen der russischen Industriearbeiter.[145]

Der Verfasser des Artikels schreckte nicht davor zurück, einzelne Unternehmer anzuprangern und ihnen vorzuwerfen, dass sie sich nicht um ihre Belegschaft und deren Lebensbedingungen kümmerten. Eine solche Bloßstellung von Missständen findet sich in keinem anderen Artikel. Der Fokus des Textes liegt auf dem alltäglichen Elend der einfachen Arbeiter. Der Journalist schildert im Fließtext das wilde Wachstum der Siedlungen und geht besonders auf die für die Region typischen Erdhütten ein,[146] in denen die weniger gut ausgebildeten Arbeitskräfte lebten. Mittig auf der ersten Seite prangt eine Aufnahme des Fotografen G. F. Semeško, die dem Betrachter einen Überblick über eine Arbeitersiedlung gibt (Abb. 59).

Eine weitere Fotografie zeigt die Außenaufnahme einer Erdhütte. Semeško hatte die Region während der Wintermonate besucht, als der Schnee zu weiten Teilen den Morast verdeckte. Dadurch erwecken die Bilder einen relativ sauberen Eindruck. Erst die Bildunterschriften thematisieren Schmutz, fehlende Gärten und offene Kloaken zwischen den notdürftigen Unterkünften und vermitteln dem Betrachter ein Gefühl für die Zustände vor Ort.[147]

1900–1941, Chicago, Univ., Diss., 2007, S. 120; Friedrich Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England, Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen, in: Karl Marx; Friedrich Engels Werke, Bd. 2, Berlin (Ost) 1969, S. 225–506, S. 327.

143 o. A.: Kak živut šachtery-gornorabočie Doneckago bassejna, in: Ogonëk, 10.03.1913, S. 12–13.

144 Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 299.

145 Hiroaki Kuromiya: Freedom and Terror in the Donbas. A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s–1990s, Cambridge 1998, S. 17–18. Zu den Lebensbedingungen siehe auch: Charters Wynn: Workers, Strikes, and Pogroms. The Donbass-Dnepr Bend in Late Imperial Russia, 1870–1905, Princeton 1992, S. 34–35.

146 Theodore H. Friedgut: Iuzovka and Revolution, Bd. 1. Life and Work in Russia's Donbass, 1869–1924, Princeton 1989, S. 89–90.

147 Die Zustände im Donbass waren auch darum so prekär, weil sich beispielsweise in Juzovka die Unternehmer dafür einsetzten, dass die Siedlung trotz ihrer 48.000 Einwohner im Jahr



Abb. 59 G. F. Semeško: Wie leben die Bergarbeiter des Donezbeckens. Südrussische Gesellschaft für Steinkolebergbau (Kak živut' šachtery-gornorabočie Doneckago bassejna. Obščestvo južno-russkoj kamennougol'noj promyšlennosti), in: Ogonëk, 10.03.1913, S. 12

Im Vergleich zu den Außenaufnahmen verdeutlichen die Innenaufnahmen die beengten und dunklen Wohnverhältnisse. Abbildung 60 zeigt einen Wohnraum für 21 Arbeiter.

Auf dem Lichtbild sind lediglich neun von ihnen zu sehen. Dennoch war dem Fotografen Semeško daran gelegen, die beengten Wohnverhältnisse zu zeigen. Daraus resultierte die Bildkomposition, die drei auf dem Boden liegende Personen präsentiert, obwohl auf den Pritschen im Hintergrund genug Platz zu sein scheint, dass die Männer auch dort hätten schlafen können. Der Bildunterschrift zufolge musste sogar die Hälfte der Bewohner ihr Schlaflager auf dem Boden aufschlagen. Während diese Aufnahme noch relativ aufgeräumt und dadurch sauber wirkt, zeichnen die folgenden Fotografien ein dunkleres Bild (Abb. 61).

In beiden besetzt ein Herd oder Tisch das Zentrum der Illustration. Dadurch ist im Vordergrund weniger oder kein freier Fußboden sichtbar, was die Enge des Wohnraumes zusätzlich unterstreicht. Außerdem sind beide Abzüge sehr dunkel und illustrieren damit den Artikel, in dem es heißt, zwei Drittel der Zimmer seien sehr dunkel, und wo es dunkel sei, komme oft der Arzt. Auf allen drei Fotografien zeigt der starke Schattenwurf, dass Semeško mit Blitz arbeiten

1909 nicht den Status einer Stadt bekam. Dies hätte bedeutet, dass eine Stadtduma eingesetzt worden wäre, nach deren Vorgaben sich die Industriellen hätten richten müssen. Goehrke: Auf dem Weg in die Moderne, S. 299.

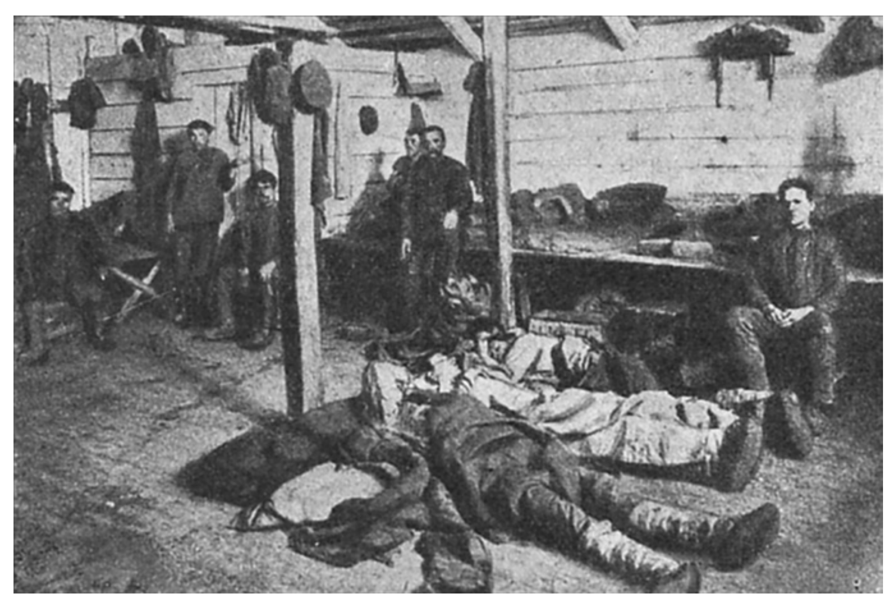


Abb. 60 G. F. Semeško: Wie leben die Bergarbeiter des Donezbeckens. Novorossijsker Gesellschaft des Schachts „Vetka“ (Kak živut' šachtery-gornorabočie Doneckago bassejna. Novorossijskoe obščestvo, Šachta „Vetka“), in: Ogonëk, 10.03.1913, S. 12

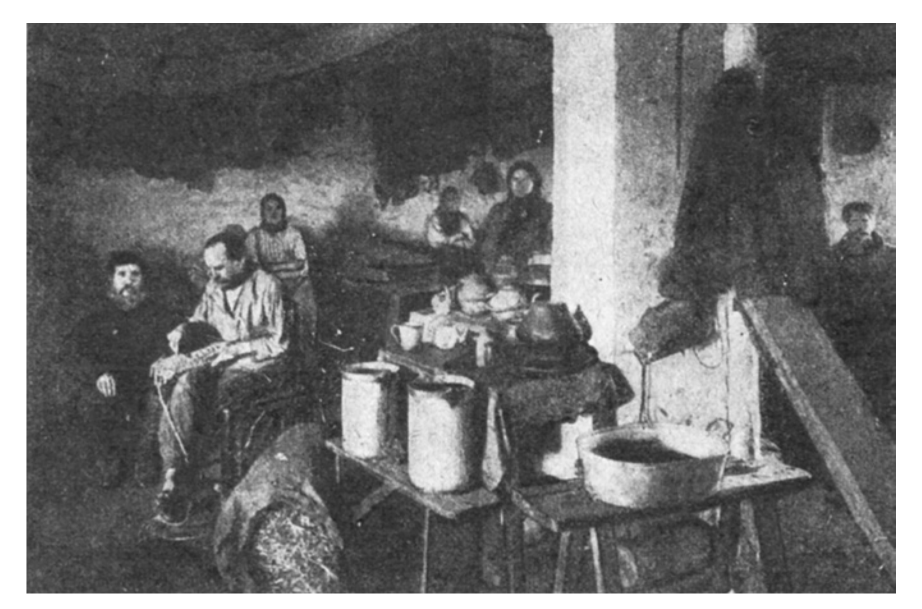


Abb. 61 G. F. Semeško: Wie leben die Bergarbeiter des Donezbeckens. Rutčenkovsker Steinkolegruben Gesellschaft (Kak živut' šachtery-gornorabočie Doneckago bassejna. Rutčenkovskoe tovariščestvo kamennougol'nych kopej), in: Ogonëk, 10.03.1913, S. 12

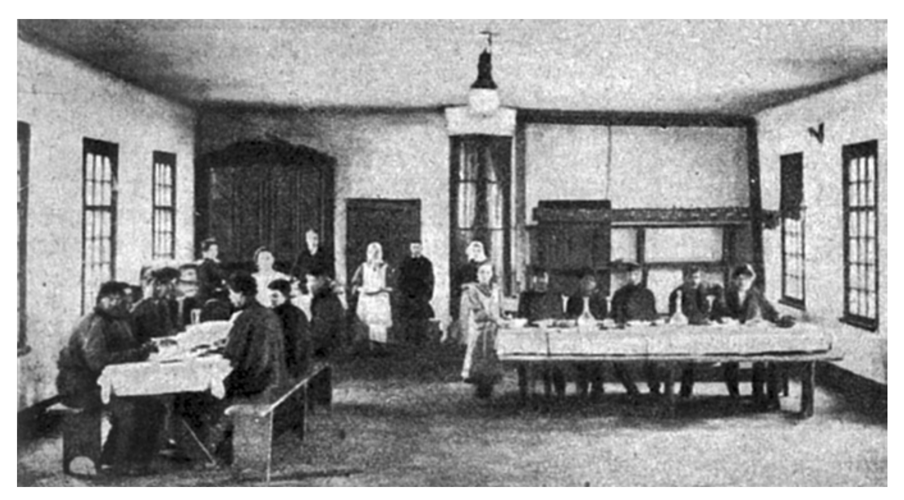


Abb. 62 G. F. Semeško: Wie leben die Bergarbeiter des Donezbeckens. Novorossijsker Gesellschaft des Schachts „Vetka“. Kantine für die Arbeiter (Kak živut' šachtery-gornorabočie Doneckago bassejna. Novorossijskoe obščestvo. Šachta „Vetka“, Stolovaja dlja rabočich), in: Ogonëk, 10.03.1913, S. 13

musste, um die Aufnahmen anfertigen zu können. Oftmals war in den Souterrainbehausungen die Türe die einzige Lichtquelle.[148]

Um die Missstände eindrücklich herauszuarbeiten verglich der Autor die Unterkünfte der ausländischen Arbeitskräfte und Meister mit denjenigen der einfachen russischen Bergleute. Diese Struktur übernahm Semeško auch für seine Aufnahmen. Die Wirkung der überbevölkerten, dreckigen und dunklen Innenräume stärkte er durch die Gegenüberstellung mit einer Fotografie aus einem Speisesaal für Ausländer und Meister (Abb. 62) und einer Außenaufnahme von deren Wohnhäusern. Letztere erinnern an westeuropäische Musterwohnungen für Arbeiter.[149] Besonders die Fotografie der Kantine (Abb. 62) fungiert in der Reportage als Kontrast. Die Arbeiter sitzen auf Bänken an zwei Tischen, die parallel zur linken beziehungsweise zur rückwärtigen Wand des Raumes stehen. Damit bestimmen klare Geraden die Bildkonstruktion. Der leere Fußboden im Vordergrund, die weißen Tischdecken sowie die hellen Schürzen der Personen im Hintergrund betonen die Sauberkeit. Die Fenster an beiden Seiten des Raumes und die Lampe, die mittig von der Decke hängt,

148 Friedgut: Iuzovka and Revolution, S. 90.
149 Jonas: Mulhouse et ses cites ouvrières, S. 66–212.

können als Merkmale für ein gut durchlüftetes und damit im Verständnis der Zeitgenossen gesundes Umfeld gedeutet werden.[150]

Diese Reportage mit ihrer deutlichen Anklage und den Bildern aus den Behausungen der Arbeiter ist ein Einzelfall in den illustrierten Zeitschriften. Sie zeigt keine „Wunschbilder städtischer Eliten“,[151] sondern das Elend der Arbeiter im Donbass. Dies war möglich, weil das Gebiet einerseits weit von der Hauptstadt entfernt war und somit fast einen exotischen Beigeschmack erhielt. Andererseits waren die Zustände in den dortigen Bergarbeitersiedlungen so unvorstellbar, dass Moskau und St. Petersburg im Vergleich geradezu als fortschrittliche Vorzeigestädte erscheinen mussten.

7.5 Multiplikatoren des Konsums

Während der Leser einer russischen Illustrierten im redaktionellen Teil wenig über die Industrialisierung und ihre Folgen erfuhr, fand er im Werbeteil zahlreiche Artikel, deren Autoren in einem eindeutig positiven, wenn nicht überschwänglichen Tonfall über Unternehmen berichteten. Haupt- und Anzeigenteil waren oft nur durch eine schmale, leicht zu übersehende Zwischenüberschrift oder grafische Elemente voneinander getrennt.[152] Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren ca. 40 Prozent aller Artikel über Fabriken Reklame und erschienen folglich im Auftrag der Firmen. Davon druckten die Illustrierten die überwiegende Mehrzahl zwischen 1910 und 1913 – in einer Periode, in der die russische Wirtschaft einen Wachstumsschub erlebte und in der die Werbetätigkeit allgemein stark zunahm.[153] Dies verdeutlicht, dass den Unternehmern viel daran lag, das Bild ihrer Betriebe in der Öffentlichkeit positiv darzustellen und für die eigenen Produkte zu werben.

Die Initiative für das Schalten einer Anzeige konnte sowohl von Fabrikanten als auch von Zeitschriften ausgehen. Industrielle wandten sich an Zeitungs- und Zeitschriftenredakteure und schickten Annoncen zur Publikation an die Redaktionen.[154] Der Preis hing sowohl von der Auflagenzahl als auch vom

150 Mediziner erstellten genaue Berechnungen, wieviel Kubikmeter Luft und wie viel Licht eine Person für ein gesundes Leben benötigte. Ben Eklof: Kindertempel or Shack? The School Building in Late Imperial Russia (A Case Study of Backwardness), in: Russian Review, Jg. 47/1988, Heft 2, S. 117–143, S. 122.

151 Raab: Die Feuerwehr und der Fotograf, S. 350.

152 Auch in russischen Zeitungen waren die Grenzen zwischen Werbung und redaktionellen Texten oft nicht deutlich. West: I Shop in Moscow, S. 3.

153 West: I Shop in Moscow, S. 14.

154 CGA Moskvy f. 318, op. I t 1, d. 1594, l. 31–32.

Umfang der Anzeige und deren Platzierung innerhalb des Reklameteils ab.[155] In anderen Fällen waren es die Zeitschriften selbst, die an die Fabrikanten schrieben und ihnen vorschlugen, in ihrer Publikation zu inserieren. So hatte der *Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod* am 12. Februar 1911 in der Zeitschrift *Ogonëk* eine Anzeige mit der Fotografie einer Lokomotive schalten lassen. Am 1. Januar 1912 kontaktierte der Herausgeber der Zeitschrift das Unternehmen. Er schilderte die Erfolge der Zeitschrift, betonte, dass diese die Auflage hatte erhöhen können und dass dies auch 1912 zu erwarten sei, und fragte, ob das Unternehmen vor diesem Hintergrund Interesse an einer erneuten Annonce habe.[156] Ab 1910 machten die Einnahmen aus der Reklametätigkeit für die russischen Zeitungen bis zu einem Drittel der Gesamteinnahmen aus.[157]

Für ihre Annoncen gaben die Betriebe präzise Angaben zu Schrift und Layout vor[158] und stimmten Form und Inhalt auf die zu erwartende Leserschaft ab.[159] Im Vergleich zu Zeitschriften illustrierte das Fachjournal *Zapiski imperatorskago russkago techničeskago obščestva* (Schriften der kaiserlichen russischen technischen Gesellschaft) seinen Werbeteil fast ausschließlich mit Druckgrafiken.[160] Die Fabrikanten passten sich dem Erscheinungsbild des Journals an, das insgesamt nur wenige Fotografien druckte. Die Fachpublikation richtete sich an Ingenieure, die den größten Teil der Leserschaft stellten. Für sie waren technische Zeichnungen oft informativer als Fotografien entsprechender Maschinen, denn Grafiken konnten technische Details klarer darstellen als Autotypien.

Die einzige Ausnahme bei dieser Vorgehensweise war die Firma Siemens, die besonders aufwendige Reklamebeilagen veröffentlichen ließ. Es handelte

---

155 Beispielsweise kostete in der Zeitschrift *Obščestvennyj vrač*, die in einer Auflage von 3.000 Stück erschien, eine Anzeige im Umschlag des Blattes 30 Rubel, eine Halbeseite 15 Rubel und eine Viertelseite acht Rubel. In der restlichen Zeitschrift kostete Reklame für eine Seite 20 Rubel, eine Halbeseite zehn Rubel und eine Viertelseite fünf Rubel. Wurde die Anzeige mehrfach abgedruckt, bot das Blatt Reduktionen von 25 Prozent bei zehnmaligem und 20 Prozent bei fünfmaligem Abdruck an. CGA Moskvy f. 2105, op. 1, d. 345, l. 32–320.

156 CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 1308, l. 202. In diesem Fall sah die Fabrik jedoch von der erneuten Publikation einer Anzeige ab.

157 Dass die Werbeeinnahmen eine so große Bedeutung für die Redaktionen hatten, konnte sich erst nach den 1860er Jahren herausbilden. Im Zuge der Großen Reformen trat der russische Staat nämlich sein Privileg auf die Publikation von Werbung an die Herausgeber der Zeitungen und Zeitschriften ab. West: I Shop in Moscow, S. 31, 33; Häfner: Medienpräsenz, S. 275–276.

158 CGA Moskvy f. 2105, op. 1, d. 345, l. 39–40, 53, 101.

159 Damit orientierte sich Siemens an Handreichungen in zeitgenössischen Reklameratgebern. Chojnovskij (Hrsg.): Uspešnaja reklama, S. 26, 31.

160 Für diese Analyse wurde die gesamte Auflage der Zeitschrift von 1898 bis 1907 ausgewertet.

sich um querformatige DINA4 Einlegeseiten, die einmal eingeklappt einer Halbseite der Zeitschrift entsprachen und immer ganz an deren Ende eingebunden waren (Abb. 63).

Die Firma orientierte sich damit an der zeitgenössischen Ratgeberliteratur zu Reklame, deren Autoren empfahlen, immer an der gleichen Stelle innerhalb der Publikation zu inserieren. Dies habe den Vorteil, dass sich das Schriftbild der Anzeige ins Unterbewusstsein der Leser einpräge und diese, noch bevor sie die eigentliche Seite aufschlügen, schon die Annonce vor dem inneren Augen sähen.[161] Charakteristisch für das Aussehen der Reklameseiten von Siemens und Halske war neben dem Firmenschriftzug die grafische Rahmung der Anzeigen. Sie konnte wie auf Abbildung 63 relativ einfach ausfallen oder aus aufwendigen floralen Motiven bestehen. Die erste und die letzte Seite einer Publikation galten als besonders gute Position für eine Anzeige.[162] Schrift und Bilder der Inserate der Firma Siemens erschienen im Vergleich zur Zeitschrift um 90 Grad gedreht, was die Aufmerksamkeit der Leser zusätzlich steigerte.[163] Siemens präsentierte auf seinen Reklameseiten sowohl technische Zeichnungen, erklärende Begleittexte als auch hochwertige Fotografien. Während die deutsche Niederlassung von Siemens, wie es der Firmeninhaber forderte,[164] fast keine Werbung machte und stattdessen ihre Produkte für sich werben ließ, unterhielten die russischen Niederlassungen eine rege Werbetätigkeit und fielen durch besonders innovative Designs auf. Diese Beilagen brachen mit dem sonst von Ingenieuren bevorzugten Medium der Zeichnung, und Siemens konnte sich mit seinen Anzeigen von der Konkurrenz abheben.

Im Gegensatz zu Fachjournalen druckten russische Illustrierte im Werbeteil neben einfachen Textannoncen mit Druckgrafiken auch mit Fotografien illustrierte Beiträge. Teilweise gaben die Autoren ihren Anzeigen den Anschein von Reportagen und verschleierten damit den Werbecharakter der Veröffentlichungen.[165] Sie platzieren den Namen der Firma, ohne dass die Leser sofort realisierten, um welche Textform es sich handelte.[166] Die Texte warben mit der modernen Ausstattung der Betriebe und den guten Arbeitsbedingungen.[167]

161 Ratner: Technika reklamy, S. 11.

162 Chojnovskij (Hrsg.): Uspešnaja reklama, S. 10. Entsprechend mussten die Fabriken höhere Preise bezahlen, wenn sie ihre Anzeigen auf einer der beiden Seiten positionieren wollten. Beispielsweise: CGA Moskvy f. 318, op. 1, d. 1091, l. 77.

163 Holzer: Rasende Reporter, S. 70.

164 Sigfrid von Weiher: Werner von Siemens. Ein Leben für Wissenschaft, Technik und Wirtschaft, Göttingen u. a. 1970, S. 72.

165 Beispielsweise: Žak: Fabrika Gil'z „A. Katyk i Ko“ in: Novoe Vremja, 14.08.1910, S. 11.

166 Gerade Ende des 19. Jahrhunderts begannen Unternehmen immer stärker ihre Namen als Marken zu etablieren. West: I Shop in Moscow, S. 30.

167 Beispielsweise: Kokosovoe maslo „Žarovar“, in: Ogonëk, 12.02.1911, S. 18.



Abb. 63 o. A.: Neuigkeiten der Elektrotechnik (Novosti po ėlektrotechniki), in: Schriften der Kaiserlich Russländischen Technischen Gesellschaft (Zapiski imperatorskogo russkago techničeskago obščestva), 1900, Heft 12, o. S.

Produzenten von Seifen und Hygieneartikeln vermarkteten ihre Produkte gerne als Beitrag zum Wohle der gesamten Gesellschaft.[168]

Firmen aus der Nahrungsmittel- und Luxusgüterindustrie warben besonders häufig mit fotografisch bebilderten Artikeln. Die metallverarbeitende Industrie inserierte dagegen nur vereinzelt.[169] Im Gegensatz zu Schokolade und Seife waren Lokomotiven, Waggons oder Maschinen keine Produkte, die der durchschnittliche Zeitschriftenleser gekauft hätte. Wie die Analyse zeigt, war den Unternehmern sehr genau bewusst, welches Publikum sie über welches Blatt erreichten und wie sie ihre Reklame entsprechend anpassen mussten. So erschien in der hochpreisigen und eher luxuriös ausgestatteten *Solnce Rossii* im gesamten Untersuchungszeitraum nur eine Werbereportage, diese berichtete über die Produktion einer Süßwarenfabrik.[170]

Die in den Werbeartikeln verwendeten Fotografien unterscheiden sich in ihrer Bildsprache nicht wesentlich von Industriefotografien aus Fotoalben. Zentrale Momente sind auch hier die Zentralperspektive und die Ästhetisierung der Fabrikräume. Zu diesem Zweck inszenierten Fotografen die geometrischen Elemente der Architektur und der Maschinen (Abb. 64).[171]

Die Unternehmer versuchten, die Leser mit Fotografien anzusprechen, die Fabriken als geordnete, überschaubare Räume zu zeigen, in denen der Mensch nicht vollständig von Maschinen dominiert wird, sondern Handarbeit nach wie vor einen wichtigen Anteil am Produktionsprozess hat.[172] Im Vergleich zu den Artikeln im redaktionellen Teil der Zeitschriften fällt jedoch auf, dass so gut wie keine Bildunterschrift den Fotografen nennt. Dies könnte damit zusammenhängen, dass die Firmen die Fotografien in Auftrag gegeben hatten, die Rechte an den Bildern besaßen und darum kein Interesse hatten, weitere Namen aufzuführen. Denkbar wäre auch, dass die Fotografen selbst keinen Wert darauf legten, in diesem Kontext in Erscheinung zu treten.

Während die Fotografien der Nahrungs- und Genussmittelindustrie eher den Produktionsablauf zeigen, stellen die wenigen Beiträge aus der metallverarbeitenden Industrie das fertige Produkt ins Zentrum des Lichtbildes.

---

168 Ähnliche Strategien finden sich auch in Annoncen russischer Zeitungen. West: I Shop in Moscow, S. 99, 101.

169 Während Firmen aus der Nahrungs- und Luxusgüterindustrie 19 Annoncen schalteten, gaben Betriebe der metallverarbeitenden Industrie nur fünf in Auftrag.

170 Bligken i Robinson, in: Solnce Rossii, 09.09.1912, Anhang.

171 Kapitel „Neue Bilder eines neuen Raums – Fabrikalben“, S. 103–178.

172 Dies änderte sich in der frühen Sowjetunion. Ende der 1920er Jahre zeigten Fotografien auch schmutzige Arbeiter, und Fabriken wurden als Schlachtfelder inszeniert, in denen für die neue Gesellschaft gekämpft wurde. Tupitsyn: The Soviet Photograph, S. 74–77, 120.

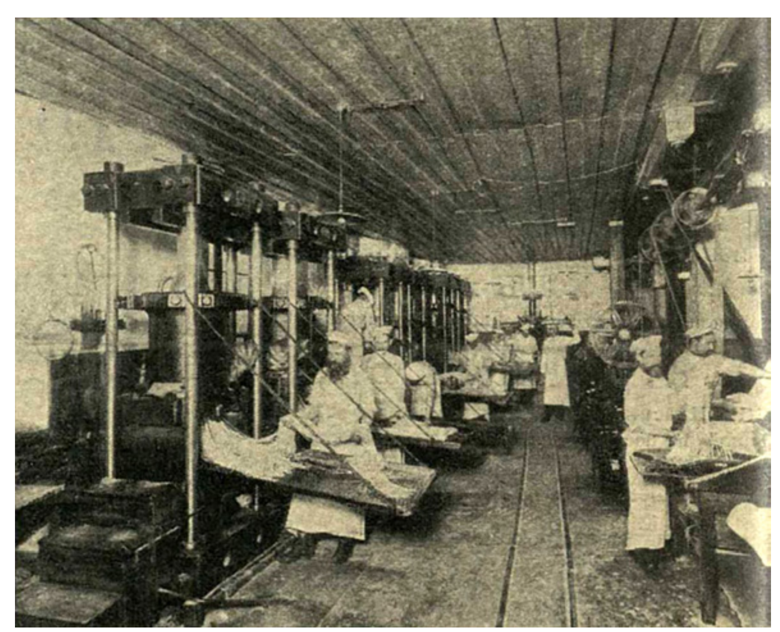


Abb. 64 o. A.: Fabrik Bligken und Robinzon. Nudelabteilung (Fabrika Bligken i Robinzon. Makaronnoe otdelenie), in: Novoe Vremja, 29.05.1910, S. 12

Fotografien von Hochöfen oder andere Ansichten, in denen die Monumentalität der neuen Technik besonders betont wird, fehlen.[173] Stattdessen ergänzten Fotografien von Lokomotiven, Waggons, Maschinen oder Brücken die Texte.[174] Diese Aufnahmen wirken zum überwiegenden Teil statisch, sie zeigen weder Dampfwolken noch den Funkenregen, und wie er entstand, wenn in die Stahlschmelze Sauerstoff geblasen wurde. Im Gegensatz zu Deutschland[175] zeigten russische Zeitschriften keine Faszination für Stärke und Wucht der Technik.

Die einzigen Abbildungen, die die Monumentalität der modernen Industrie einzufangen suchten, waren Reproduktionen von Gemälden. *Niva* publizierte 1900 eine Kopie des „Eisenwalzwerk" des deutschen Malers Adolph von

173 Beispielsweise galten neben dem Stahlabstich Dampfhämmer als Inbegriff der neuen Technik. Grassias: Les Grandes Usines de Turgan, S. 37; Jürgen Hannig: Fotografie als historische Quelle, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 269–287, S. 273–287.

174 Beispielsweise: Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod, in: Ogonëk, 12.02.1911, S. 19; Akkumuljatornyj vagon-samochod Brjanskogo zavoda, in: Ogonëk, 01.01.1911, S. 27; Russkoe obščestvo mašinostroitel'nych zavodov Hartman, in: Ogonëk, 25.12.1912, S. 23.

175 Lüdtke: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit?, S. 413–414.

Menzel aus dem Jahr 1872/1875. Das Bild stellt bis heute eine der Ikonen nicht nur deutscher Industriemalerei dar und besticht aufgrund der Dynamik, die Menzel eingefangen hatte, sowie durch die Detailgenauigkeit. Es verfügt über einen breiten Interpretationsspielraum, und sowohl Befürworter als auch Kritiker der Industrialisierung vereinnahmten es für ihre Argumentation.[176] Ein weiteres Gemälde, das *Niva* abdruckte, war „Lokomotivbau bei Borsig" (1874) von Paul Friedrich Meyerheim (1842–1915).[177] Hier verdeutlicht die Größe der Lokomotive gegenüber den Menschen die Kraft der neuen Technik. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht eine Gruppe Ingenieure, deren großer, weißer Bauplan die Beherrschung der Technik durch den Menschen symbolisiert. Die menschliche Kontrolle der Naturkräfte mittels Maschinen war in den Fotografien in russischen Illustrierten kein Thema, weder in den wenigen Berichten im redaktionellen Teil noch in den Reklametexten und Bildern. Bei Illustrierten handelte es sich um Konsumprodukte, welche die Menschen in ihrer Freizeit unterhalten sollten. Zu realistische Fotografien wären vor diesem Hintergrund möglicherweise verstörend gewesen.

7.6 Fazit

Illustrierte hatten das Ziel, ihre Leser zu informieren und zu unterhalten. Aus diesem Grund legten die Herausgeber der Blätter einen Schwerpunkt auf kulturelle Themen wie Literatur, Theater und Musik. Je nach Zeitschrift ergänzten Berichte über Sport, Wissenschaft oder politische und gesellschaftliche Ereignisse das Themenspektrum. Abhängig davon, an welches Publikum sich die Blätter richteten, war Industrie mehr oder weniger oft Gegenstand von Artikeln. *Solnce Rossii* und *Ženskoe delo* griffen das Thema so gut wie nie auf, während *Niva* und *Ogonëk* häufiger über Fabriken berichteten. Auch wenn die Illustrierten selbst Kinder der Industrialisierung waren, spielte diese in ihnen nur eine marginale Rolle. Dies galt für positive wie negative Berichterstattung, denn bis auf wenige Ausnahmen stellten die Autoren Unternehmen weder besonders positiv dar, noch kritisierten sie sie offen. Wenn Zeitgenossen in Zeitschriften Kritik an den negativen Auswirkungen der Industrialisierung auf Menschen und Natur äußerten, nutzten sie überwiegend Kariakturen. Fotografien schienen nicht das geeignete Medium gewesen zu sein. Zeichnungen

176 Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 980; Türk: Bilder der Arbeit, S. 172–173.

177 Türk: Bilder der Arbeit, S. 174–175. Abgedruckt in: Niva, 22.09.1912, S. 761.

ermöglichten, komplexe Sachverhalte zu verdichten und mittels Metaphern sichtbar zu machen.

Fotografien von Unternehmen erhielten dann einen Platz in den Zeitschriften, wenn Journalisten über sie in Zusammenhang mit Jubiläen und mit der Luft- oder Schifffahrt berichteten. Besonders beliebt waren beim russischen Publikum Beiträge über Katastrophen – ein weiterer Kontext, in dem Betriebe die Aufmerksamkeit der Journalisten bekamen. Allerdings waren diese Berichte in erster Linie auf die Sensation der Unglücke und nur sekundär auf die Fabriken ausgerichtet. Lichtbildner entwickelten eine Bildsprache, mit der sie versuchten, die neuen Zerstörungskräfte der Industrie einzufangen. Verbogene Stahlelemente entwickelten sich zu einem zentralen Element dieser Katastrophenfotografie.

Über soziale Probleme, die Folgen der Industrialisierung waren, berichteten Redakteure bis 1905 kaum. Nachdem die russische Regierung die Zensur der Presse 1906 weitgehend aufgehoben hatte, erschienen in den Illustrierten zwar Berichte über soziale Missstände, jedoch ohne dass Fotografien der prekären Lebensbedingungen gezeigt worden wären. Meist würdigten die Beiträge stattdessen das Engagement von Wohltätigkeitsorganisationen. Sie versicherten damit ihren Lesern, dass etwas gegen die Missstände unternommen werde. Die Herausgeber der Illustrierten hatten nicht das Ziel, breite Teile der russischen Gesellschaft zum sozialen Engagement und zur kritischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Zuständen aufzurufen.

Für die Zeit vor der Aufhebung der Pressezensur ließe sich annehmen, dass es Journalisten schlicht nicht möglich war, über die prekären Lebensbedingungen der unterprivilegierten Schichten zu berichten. Die Tatsache, dass das Thema auch nach 1906 kaum direkt zur Sprache kam, zeigt aber, dass in den Redaktionen ebenfalls wenig Interesse an der Auseinandersetzung mit dieser Realität bestand. Dieses Desinteresse dürfte mit ökonomischen und verkaufsstrategischen Überlegunen zusammenhängen. Denkbar wäre auch, dass die gesellschaftlichen Eliten des Russischen Reichs zunehmend den Bezug zur einfachen Bevölkerung verloren. Sie registrierten die Thematik und ihre Bedeutung für die russische Gesellschaft nicht mehr. Dieser Realitätsverust rächte sich und es foglte ein ‚böses Erwachen' in den revolutionären Auseinandersetzungen der Jahre 1905/06 und 1917.

Diese Marginalisierung in der Berichterstattung wollten Industrielle nicht tatenlos hinnehmen, weshalb sie sich aktiv dafür einsetzten, dass ihre Unternehmen in den Zeitschriften einen Platz erhielten. Die geeignete Plattform bot ihnen der Reklameteil, wo sie nach ihren eigenen Vorstellungen über ihre Produkte und Betriebe informieren konnten. Dabei passten sie sich an das

Medium der Illustrierten an und ‚tarnten' ihre Artikel häufig als Reportagen. Die zugehörigen Fotografien zeigen, ähnlich wie in den Fotoalben, die Fabriken als geordnete, klar strukturierte Räume. Die Unternehmer wählten für ihre Annoncen keine fotografischen Aufnahmen großer Maschinen, Hochöfen oder Eisenschmelzen, welche die gewaltigen Kräfte betont hätten, die in der Industrie am Werk waren. Es blieb Gemäldereproduktionen und Stichen vorbehalten, die schweißtreibende Tätigkeit der Arbeiter zu illustrieren. Auf diese Weise erhielt der Ort der Massenproduktion doch Zugang ins Konsumprodukt Illustrierte.

KAPITEL 8

Fabriken auf Reisen – Bildpostkarten

Ende des 19. Jahrhunderts existierten in den meisten kleineren Städten des Russischen Reichs Fotoateliers,[1] und wer es sich leisten konnte, war selbst schon einmal beim Fotografen gewesen. Fotografische Aufnahmen des eigenen Wohnorts besaßen jedoch nur wenige, denn Außenaufnahmen waren noch immer relativ teuer.[2] Es war ein neues Kommunikations- und Bildmedium, das um die Jahrhundertwende breiteren Bevölkerungsschichten Zugang zu fotografischen Ansichten ihrer Umgebung verschaffte: die Ansichtskarte.[3] Für viele Bewohner des Zarenreichs waren die nach fotografischen Vorbildern illustrierten Karten die ersten Bilder von ihrer Heimatstadt.[4] Neben Sehenswürdigkeiten zeigten die Illustrationen häufig Straßenfluchten, aber auch Industrieanlagen. Postkarten mit Fabrikdarstellungen sind Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Kapitels.

Korrespondenzkarten waren Konsumprodukte und erschienen in Auflagen von mehreren tausend Stück. Wie illustrierte Zeitschriften erlebte die Ansichtskarte ihren steilen Aufstieg dank Weiterentwicklungen in der Drucktechnik und der Verbreitung der Rotationspresse.[5] Die hohen Auflagen weisen

---

1 Beispielsweise für Tula: GATO f. 90, op. 1 t 47, d. 41460; oder für Kolomna: Samošin: Putešestvie v staruju Kolomnu, S. 25–38.

2 Karin Walter schlüsselt dies eindrücklich am Beispiel des Tübinger Ansichtskartenverlags Metz auf. Walter: Postkarte und Fotografie, S. 22. Auch in Russland waren die Preise für Fotografien recht hoch: GATO f. 187, op. 2, d. 133, Bd. 3, l. 283.

3 Streng genommen handelt es sich bei allen für diese Arbeit untersuchten Karten um Ansichtskarten, weil sie von privaten Verlegern herausgegeben und nicht wie Postkarten von der russischen Post gedruckt wurden. In dieser Arbeit werden die Bezeichnungen „Ansichtskarte", „Postkarte", „Correspondenzkarte" und „Korrespondenzkarte" wie im heutigen Sprachgebrauch üblich jedoch synonym verwendet, um Wiederholungen im Text zu umgehen. Zur genauen Unterscheidung der einzelnen Kartentypen sieh u. a.: Robert Lebeck; Gerhard Kaufmann: Viele Grüsse … Eine Kulturgeschichte der Postkarte, Dortmund 1985, S. 402, 405; Anett Holzheid: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie, Berlin 2011, S. 35; Barbara Piatti: Ansichtskarten. Landschaft im Taschenformat, in: Susanne Bieri (Hrsg.): „Als regne es hier nie …", Basel 2003, S. 19–57, S. 21.

4 Walter: Postkarte und Fotografie, S. 127; Anna Nikolaevna Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv. kak istočniki po istorii i kulture Moskvy, Moskva, Univ., Diss., 2004, S. 22.

5 Alison Rowley: Open Letters. Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880–1922, Toronto u. a. 2013, S. 19–20, 22. Bereits vor der Entwicklung der Drucktechniken trug zur späteren explosionsartigen Verbreitung der Postkarte auch ein Verfahren bei, nach dem Papier statt aus teuren Lumpen aus Holz hergestellt werden konnte. Von 1847 an sanken

DOI:10.30965/9783657703081_009

Postkarten als eines der führenden visuellen Medien der 1900er und 1910er Jahre aus. Daher lassen sich in ihnen Besonderheiten der russischen Massenkultur ablesen,[6] zum Beispiel Vorlieben für Motive oder Bildkompositionen. Im vorliegenden Kapitel wird untersucht, welche Aufmerksamkeit Fotografen und Ansichtskartenproduzenten dem Motiv der Fabrik zubilligten und welche visuellen Erkennungsmerkmale sich für das Motiv auf den Karten herausbildeten. Weiter werden regionale Besonderheiten analysiert, in welchen Gebieten Fabrikansichten auf den Karten besonders beliebt waren und ob es Unterschiede gab zwischen Karten von Herausgebern aus den Metropolen des Zarenreichs und aus der Provinz. Außerdem wird untersucht, ob sich die Abbildungen alter Industriestandorte von solchen unterschieden, die erst wenige Jahre existierten.

Die Verbreitung des Mediums profitierte neben technischen Entwicklungen vom Ausbau der Infrastruktur und einer zunehmenden Mobilität in Europa sowie innerhalb des Russischen Reichs. Im Zarenreich trugen die Bauernbefreiung sowie die vielen neugegründeten Fabriken, die Arbeitskräfte benötigten, dazu bei, dass Familien auseinandergerissen wurden. Je weiter die Menschen voneinander entfernt lebten, desto wichtiger war es für sie, zumindest über den Postweg in Kontakt zu bleiben.[7] Für die Interpretation der Aufnahmen ist es unerlässlich, diese sozialen Verwendungsweisen von Postkarten zu berücksichtigen und ihre Bedeutung als Kommunikationsmedium am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen.

Die Quellengrundlage der Analyse bildet die Postkartensammlung Nikolaj Spiridonovič Tagrins (1907–1981), die heute im *Gosudarstvennyj Muzej Istorii Sankt Peterburga* (Staatliches Museum der Geschichte St. Petersburgs) aufbewahrt wird. Der russische Komponist und Musikwissenschaftler Tagrin entdeckte seine Faszination für Postkarten im Alter von 15 Jahren. In der Nachkriegszeit wurde die von ihm zusammengetragene Ansichtskartensammlung unter staatlichen Schutz gestellt und nach seinem Tod 1981 ging sie in den Besitz des damaligen *Gosudarstvennyj muzej istorii Leningrada* (Staatliches Museum der Geschichte Leningrads) über.[8] Insgesamt erhielt das Museum etwa 570.690

die Herstellungskosten für Papier sehr stark. Zu Details der Postkartenherstellung und Datierung: Timm Starl; Eva Tropper: Identifizieren und Datieren von illustrierten Postkarten, Wien 2014.

6 Rudolf Jaworski: Alte Postkarten als kulturhistorische Quellen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 51/2000, Heft 2, S. 88–102, S. 92.

7 Anna Nikolaevna Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, Moskva 2010, S. 9.

8 Ljudmila Ivanovna Petrova: Unveröffentlichte biografische Informationen zu Tagrin, Nikolaj Spiridonovič, Sankt-Peterburg o. J., S. 1.

Karten,[9] von denen 67.449 aus der vorrevolutionären Zeit stammen.[10] Unter dem Stichwort „*zavod*" (Betrieb) und „*fabrika*" (Fabrik) listet die elektronische Datenbank des Museums etwa 500 Karten aus dem Zarenreich auf.[11] Die Datenbank verzeichnet Herausgeber, Fotografen (falls bekannt) sowie die Beschriftungen der Ansichtskarte. Zeigen Postkarten Stadtansichten, auf denen Fabriken zu sehen sind, ohne deren Namen zu nennen, erscheinen sie nicht auf der Trefferliste und waren somit nicht Teil der Analyse.

Aus den 500 Karten wurden 200 zufällig ausgewählte Korrespondenzkarten anhand eines eigens entwickelten Fragebogens in einer quantitativen Analyse ausgewertet.[12] Die quantitative Methode nach dem Vorbild der „Content analysis"[13] bot sich für diesen Quellenbestand besonders an, weil die Arbeit mit den Postkarten der Sammlung Tagrin nur vor Ort gemeinsam mit einer Mitarbeiterin möglich war. Die zur Untersuchungen von Massenmedien entwickelte Methode ermöglichte es, Informationen über die ausgewerteten Darstellungen zu erhalten, mit denen auch außerhalb der Sammlung weitergearbeitet werden konnte, ohne für jede Karte eine zeitaufwendige detaillierte Bildbeschreibung oder einen Scan anzufertigen.[14] Die Ergebnisse der quantitativen Auswertung können auch Antworten auf Fragen geben, die bei der Erstellung der Kategorien nicht im Fokus gestanden hatten. Der Fragebogen erfasst, ob es sich um eine schwarz-weiße oder eine kolorierte Ansicht handelt und vermerkt Details der Abbildung: beispielsweise die Perspektive, ob die Fabrik in eine Landschaft eingebettet ist, ob das Fabrikgelände klar von seiner Umgebung abgegrenzt ist, welche Teile der Industrieanlange gezeigt werden, ob Schornsteine zu sehen sind und ob diese rauchen. Weiter wurden Besonderheiten einzelner Karten wie Aufnahmen von Kirchen, Eisenbahnlinien oder Häfen festgehalten.

Die Analyse bezieht sich nicht nur auf die Ergebnisse der Fragebogenauswertung von 200 Karten. An anderer Stelle wird das gesamte Korpus von 500

9 o. A.: Ėnciklopedija kul'turnoj žizni našej ėpochi, Sobranie N. S. Tagrin v fondach Gosudarstvennogo muzeja istorii Sankt-Peterburga, in: Mir ėkskursii, Jg.17/2012, Heft 1, S. 9–12, S. 10. Hierbei handelt es sich um die komplette Anzahl an Karten, mit allen Duplikaten. Die Sammlung umfasst 505.208 Ansichtskarten mit unterschiedlichen Motiven aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

10 Hierbei handelt es sich allerdings um alle Postkarten, die vor 1917 erschienen sind. Leider lässt es der Aufbau der Datenbank nicht zu, die Zahl der Karten mit russischen Motiven gesondert nachzuvollziehen.

11 Wobei Polen als eigenständige Einheit gefasst ist, die nicht zum Zarenreich zählt.

12 Grundlage der quantitative Analyse ist: Rose: Visual Methodologies.

13 Ebd., S. 89–101.

14 Aufgrund der hohen Reproduktionskosten war es nicht möglich, Scans der einzelnen Karten anfertigen zu lassen.

Fabrikpostkarten[15] als Quellengrundlage herangezogen. Dies ist jeweils entsprechend kenntlich gemacht. Ein Fallbeispiel gibt zusätzlich Informationen darüber, wie häufig in einer Kleinstadt Fabriken auf Postkarten erschienen im Vergleich zu anderen Stadtansichten und Sehenswürdigkeiten. Grundlage für diese Untersuchung bilden 157 Postkarten der Sammlung Tagrin, die Ansichten der Stadt Tula zeigen. Reiseführer ergänzen die Analyse, um herauszuarbeiten, ob das ältere Medium die jüngere Korrespondenzkarte beeinflusste.

Abschließend geht das Kapitel der Frage nach der mentalen Kartierung von Russland als industrialisiertem Raum nach. Die aus der Psychologie und Geographie stammenden Begriffe der *cognitive* oder *mental maps* bezeichnen Forschungen zur Verarbeitung räumlicher Informationen im menschlichen Gehirn.[16] Die Arbeiten analysieren, wie sich Menschen eine möglicherweise verzerrte, subjektive Landkarte ihrer Umgebung erstellen, um sich zu orientieren.[17] Ausgehend von der Annahme, dass Erwartungen und Vorlieben der Verleger und Konsumenten die Produktion und Wahl der Postkartenmotive bestimmten, werden Korrespondenzkarten als Marker regionaler Fremd- und Selbstwahrnehmung verstanden.[18] Ansichtskarten können Hinweise darauf

15 Der Begriff „Fabrikpostkarte“ wird in dieser Arbeit für Postkarten verwendet, die mit Fabrikfotografien illustriert sind.

16 Der Kognitionspsychologe Edward C. Tolman prägte den Begriff *cognitive maps* im Rahmen seiner Forschungen zum Orientierungssinn von Ratten. Edward C. Tolman: Cognitive Maps in Rats and Men, in: The Psychological Review, Jg. 55/1948, Heft 4, S. 189–208. Zum Konzept der *mental maps* in der Geographie: R. J. Johnston: Mental Maps of the City. Suburban Preference Patterns, in: Environment and Planning, Jg. 3/1971, Heft 3, S. 63–72; Peter Gould; Rodney White: Mental Maps, London 1992.

17 Zu *mental maps* beispielsweise das Themenheft: Christoph Conrad (Hrsg.): Mental Maps, Themenheft: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 28/2002, Heft 3; Roger M. Downs; David Stea: Maps in Minds. Reflections on Cognitive Mapping, New York u. a. 1977; Gunda Barth-Scalmani; Kurt Scharr: Mental Maps historischer Reiseführer. Zur touristischen Verdichtung von Kulturräumen in den Alpen am Beispiel der Brennerroute, in: Thomas Busset; Luigi Lorenzetti; Jon Mathieu (Hrsg.): Tourisme et changements culturels – Tourismus und kultureller Wandel, Zürich 2004, S. 203–224; Juval Portugali (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, London 1996; Frithjof Benjamin Schenk: Das Paradigma des Raumes in der Osteuropäischen Geschichte, in: Zeitenblicke, Jg. 6/2007, Heft 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2007/2/schenk (zuletzt eingesehen am 02.01.2015); Frithjof Benjamin Schenk: Mental Maps: Die kognitive Kartierung des Kontinents als Forschungsgegenstand der europäischen Geschichte, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hrsg.): Europäische Geschichte Online, Mainz 05.06.2013, URL: http://www.ieg-ego.eu/schenkf-2013-de URN: urn:nbn:de:0159-2013052237 (zuletzt eingesehen am 26.09.2016).

18 Zur veränderten Raumwahrnehmung mittels Postkarten auch: Nancy Stieber: Postcards and the Invention of Old Amsterdam Around 1900, in: David Prochaska; Jordana Mendelson (Hrsg.): Postcards. Ephemeral Histories of Modernity, Pennsylvania 2010, S. 24–41, S. 24.

geben, mit welchen Charakteristika unterschiedliche Orte zu Beginn des 20. Jahrhunderts assoziiert wurden.[19] Um herauszufinden, welche Gebiete die Zeitgenossen mit industrieller Aktivität assoziierten, wurden alle Orte, von denen Bildpostkarten mit Fabrikmotiven in der Sammlung existieren, in eine Landkarte eingetragen. Unterschiedliche große Punkte geben Auskunft über die Anzahl der entsprechenden Motive. Auf diese Weise entstand eine Landkarte des industrialisierten Zarenreichs mit ‚neuen' Zentren und Peripherien. Die Visualisierung gibt Hinweise, in welchen Orten und Regionen Fabriken einen Identifikationspunkt darstellten und deshalb abgebildet wurden und in welchen Städten andere Motive diese Funktion übernahmen.[20]

8.1 Ein neues Medium erobert die Welt

In der Forschung existieren zahlreiche Theorien über mögliche Vorgänger der Postkarte. Karin Walter nennt sogenannte Drucksachenkarten, die sowohl Adresse als auch Text und gegebenenfalls Illustrationen auf einer Seite zeigten. Diese Karten dienten Werbezwecken und waren teilweise auch mit Ansichten von Fabrikgebäuden mit rauchenden Schornsteinen illustriert.[21] Martin Willoughby sieht die Ansichtskarte in der Tradition von Firmenbriefköpfen oder Cartes de Visite, die ebenfalls mit Fabrikansichten illustriert waren. Möglicherweise entwickelte sich ihm zufolge das Medium auch nach dem Vorbild kleiner illustrierter Bücher, die Stiche von Sehenswürdigkeiten zeigten.[22] Anna Larina weist darauf hin, dass es in Frankreich und England bereits im 18. Jahrhundert üblich gewesen sei, mit Stichen illustrierte Karten zu verschicken.[23]

19 Die Arbeit begegnet mit der Verwendung von Postkarten für die Analyse auch der Kritik, dass in der Forschung zu *mental maps* häufig visuelle Quellen ignoriert würden. Andreas Langenohl: Mental maps, Raum und Erinnerung. Zur kultursoziologischen Erschließung eines transdisziplinären Konzepts, in: Sabine Damir-Geilsdorf; Angelika Hartmann; Béatrice Hendrich (Hrsg.): Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung, Münster 2005, S. 51–69, S. 67–69.

20 Zum Zusammenhang zwischen Industrielandschaften und Identität auch: Gibas: Repräsentationen von Industrielandschaften.

21 Walter: Postkarte und Fotografie, S. 10.

22 Martin Willoughby: Die Geschichte der Postkarte. Ein illustrierter Bericht von der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart, Erlangen 1993, S. 33, 37.

23 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 8–9. Bei diesem Buch handelt es sich um ein Lesebuch für russische Schüler, nicht um eine wissenschaftliche Publikation. Die Autorin promovierte jedoch 2004 zur dokumentarischen Postkarte in Moskau und ist eine ausgewiesene Spezialistin für russische Postkarten. Aus diesem Grund wird dieses Buch für die Arbeit verwendet, obwohl es beispielsweise keine Fußnoten hat.

Eva Tropper argumentiert dagegen, dass die Postkarte ursprünglich kein Bildmedium war und folglich nicht in dieser Tradition stünde. Stattdessen habe sie sich aus dem Bereich der Datenerfassung, speziell dem Formular, herausgebildet.[24] Diese Beobachtung scheint für das Zarenreich überzeugend, weil im russischen Reich staatliche Stellen lange Zeit ein Monopol auf die Herstellung von Karten für den Postversandt hatten. Die ersten russischen Postkarten hatten keine Illustrationen; erst mit einer knapp zehnjährigen Verspätung – im Vergleich zu Deutschland – boten private Hersteller erste bebilderte Karten an.

Einvernehmen herrscht in der Forschung hingegen über die konkreten Schritte, die zur Einführung der Postkarte führten: Erste Überlegungen zum Konzept eines neuen, preiswerten Mediums äußerte 1865 der Generalpostmeister des Norddeutschen Bunds, Heinrich von Stephan (1831–1897). Allerdings lehnten die Mitglieder der 5. Deutschen Postkonferenz den Vorschlag in Karlsruhe zunächst ab. Die Postverwaltung befürchtete finanzielle Einbußen durch das neue Format. Als weltweit erstes Land führte 1869 die österreichische Postverwaltung die sogenannte „Correspondenzkarte" ein, die einen derart großen Erfolg hatte,[25] dass in den folgenden Jahren alle europäischen Länder das Modell der Korrespondenzkarte übernahmen. 1871 führte das russische Innenministerium eine Reform des Postwesens durch und übernahm in diesem Zuge das Konzept der Postkarte mit der Bezeichnung *„otkrytoe pis'mo"* (Offener Brief).[26] Drei Jahre später war das Zarenreich neben 19 weiteren Staaten Gründungsmitglied des Weltpostvereins und führte das Standardformat von 9 × 14 Centimeter für Postkarten ein.[27] Das Beispiel der Korrespondenzkarte zeigt, dass das Zarenreich einer zunehmenden internationalen Verflechtung offen gegenüberstand. Der Weltpostverein strebte an, den internationalen Postverkehr zu erleichtern, indem die Mitgliedsstaaten sich verpflichteten, unentgeltliche Transitpostbeförderung sicherzustellen. Dadurch entfielen komplizierte Gebührenrechnungen.[28] Die Einführung eines einheitlichen Formats verweist auf die zunehmende Standardisierung, die charakteristisch für das 19. Jahrhundert war und verschiedenste Bereiche

---

24 Eva Tropper: Kontakte und Transfers. Der Ort der Gedruckten Fotografie in einer Geschichte der Postkarte, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 216–234, S. 217–221.

25 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüße …, S. 401.

26 Nikolaj Spiridonovič Tagrin: Mir v otkrytke, Moskva 1978, S. 42.

27 Dieses galt in Russland bis 1925. Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 86.

28 Karin Walter: Eine Kamelherde geht auf Reisen. Weltpostverein und Postverbindungen, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten, Zürich 2001, S. 40–43, S. 42.

des gesellschaftlichen Lebens umfasste.[29] Allerdings dauerte es im Zarenreich noch über zehn Jahre, bis die Formatvorgaben verpflichtend durchgesetzt wurden. Dies zeigt, wie schwierig sich die Umsetzung konkreter Beschlüsse gestalten konnte.[30]

In den 1870er Jahren hatten Postkarten wenig gemein mit ihrem heutigen Erscheinungsbild. Die Vorderseite der auf dünne Pappe gedruckten Karten war ausschließlich für die Adresse reserviert, auf der Rückseite fand sich Platz für die handschriftliche Nachricht.[31] Im Zarenreich hielt sich dieses nüchterne Erscheinungsbild der Korrespondenzkarten lange, weil bis 1894 ausschließlich staatliche Stellen Postkarten drucken durften.[32] In Deutschland akzeptierte die Post bereits neun Jahre früher Karten privater Verleger.[33] Allerdings durften im zaristischen Russland Karten ausländischer Produzenten verschickt werden, so dass im Laufe der 1880er Jahren zunehmend Karten mit verzierenden Bildelementen in Umlauf kamen. Besonders beliebt waren Kombinationen aus floralen Elementen und Stadtansichten und der Aufschrift „Gruss aus …".[34] Eine der frühesten Karten dieser Art aus russischer Produktion zeigt Ansichten von Moskau.[35]

Obwohl die Bilder auf der Kartenrückseite immer größer wurden, reservierten die Herausgeber mindestens einen kleinen Bereich für schriftliche Nachrichten.[36] Innerhalb von ca. zehn bis 20 Jahren verwandelte sich die Korrespondenzkarte in ein visuelles Medium. Ein wichtiger Meilenstein auf diesem Weg war 1902 die Einführung einer Karte in England, deren Vorderseite in ein Adress- und ein Textfeld geteilt war. Nun stand die Rückseite komplett für die Illustration zu Verfügung.[37] Zwei Jahre später legalisierte die russische Post dieses Modell der Ansichtskarte, das der heute bekannten in Form und

29 Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 118–121. Zu Standardisierungsbemühungen in der Medizin siehe das Dissertationsprojekt von Katharina Kreuder-Sonnen: Wie man Mikroben auf Reisen schickt. Zirkulierendes bakteriologisches Wissen, polnische Seuchenpolitik und biomedizinische Wissenschaften, 1885–1939.

30 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 12.

31 Diese Einteilung von Vor- und Rückseite schlägt Anett Holzheid vor, sie wird für diese Arbeit übernommen. Holzheid: Das Medium Postkarte, S. 43.

32 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 89.

33 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 401.

34 Eva Tropper: Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 5–16, S. 7–8.

35 Tagrin: Mir v otkrytke, S. 44.

36 Dies blieb auch so, als Ende der 1890er Jahre mehr und mehr Ansichtskarten mit Einzelbildern in den Handel kamen. Tropper: Bild/Störung, S. 8–9.

37 Willoughby: Die Geschichte der Postkarte, S. 67–68.

Aufteilung gleicht.[38] Zur Verbreitung ganzseitig illustrierter Postkarten trugen auch Entwicklungen in der Drucktechnik bei, welche die Produktionskosten für fotografische Ansichten auf Korrespondenzkarten senkten.[39]

Die Periode bis zum Ersten Weltkrieg gilt in der Forschung als goldenes Zeitalter der Ansichtskarte.[40] Die Postkarte avancierte zu einem *der* visuellen Medien des frühen 20. Jahrhunderts, was Folgen für ganze Gewerbezweige hatte. Fotografen erlebten den Aufstieg der Postkarte als berufliche Bedrohung, sie erwirtschafteten nun mit aufwendigen Landschaftsfotografien merklich weniger,[41] weil die Kunden stattdessen die preiswerteren Karten erstanden. Überdies profitierten sie kaum davon, dass sie Vorlagen für die Illustrationen lieferten. Bilder auf Postkarten bewegten sich in einer legalen Grauzone ohne Urheberrecht, so dass es nicht möglich war, Kopien von Drittproduzenten zu verhindern.[42] Einzelne Lichtbildner erhielten jedoch Großaufträge russischer Postkartenhersteller: Der Postkartenherausgeber Graf Sergej Dmitrievič Šeremetev (1844–1918) stellte den Fotografen Pëtr Petrovič Pavlov (1860–vermutlich 1925) an, damit dieser ihm neue Kartenmotive liefere.[43]

Im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelte sich ein blühendes Druckereigewerbe,[44] wobei Deutschland weltweit zum Zentrum der Postkarten-

38 Tagrin: Mir v otkrytke, S. 48.

39 Beatrice Kümin: So eine Reise wäre famos. Zur Geschichte und Bilderwelt der Ansichtskarte, in: dies.; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 32–37, S. 33; Walter: Postkarte und Fotografie, S. 80–82, 91–93; Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 413–414. Um die Jahrhundertewende kamen auch Fotopostkarten auf. Hier handelt es nicht um Druckerzeugnisse, sondern um original ausbelichtete Negative. Ihre Herstellung ermöglichte die neu entwickelte „Kilometer Fotografie", bei der Fotopapier in Rollenform produziert wurde, was die Ausbelichtung der Fotografien auf vollautomatischen Kopiermaschinen ermöglichte. Hierzu: Timm Starl; Eva Tropper: Zeigen, Grüssen, Senden. Editorial, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 3–4, S. 3. Fotopostkarten konnten die enorm gestiegene Nachfrage allerdings nicht befriedigen. Walter: Postkarte und Fotografie, S. 5. Diese Form der Postkarte spielt bei der vorliegenden Untersuchung so gut wie keine Rolle, weil sich nur ganz vereinzelt Exemplare im untersuchten Korpus befinden.

40 Unter anderem: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick: Editorial, in: dies. (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 4–5, S. 4; Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 411.

41 Zu den technischen Schwierigkeiten der Landschaftsfotografie: Walter: Postkarte und Fotografie, S. 123.

42 Ebd., S. 53. Zu den Bemühungen deutscher Fotografen, ihre Bilder urheberrechtlich schützen zu lassen, ausführlich: Ebd., S. 57–74.

43 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 48, 107, 110.

44 Es waren nicht nur Postkartenverlage, die Ansichtskarten druckten, sondern auch grafische Anstalten, Kunstdruckereinen oder Papierhandlungen. Darüber hinaus gaben auch Organisationen wie das Rote Kreuz, oder Parteien und Verein Karten heraus.

produktion aufstieg.[45] Gegen diese Konkurrenz konnten sich viele russische Druckereien nicht durchsetzen. Die Behörden hatten den Postkartenmarkt erst spät für private Hersteller geöffnet, wodurch es russischen Unternehmen an Wissen und technischer Ausstattung fehlte.[46] Besonders kleine Ansichtskartenproduzenten kooperierten darum mit westeuropäischen Druckereien und ließen ihre Korrespondenzkarten in Deutschland, Frankreich oder Schweden fertigen.[47] Hier zeigen sich die engen Verflechtungen der russischen und westeuropäischen Wirtschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Im Zarenreich gab es wenige große Druckereien, die Postkarten herstellten, wie die Moskauer Firmen *Šerer, Nabgol'c i Ko* und *K. A. Fišer*.[48] Moskau und St. Petersburg entwickelten sich zu russischen Zentren der Postkartenindustrie,[49] hier befanden sich neben den Druckereien die meisten Niederlassungen von Korrespondenzkartenherausgebern. Die meisten Herausgeber der Karten sind heute vergessen, abgesehen von ihren Namen auf den Karten lassen sich kaum Informationen über sie finden. Im Folgenden werden exemplarisch zwei russische Herausgeber vorgestellt: die *Obšina Svjatoj Evgenii* (Gemeinschaft der Heiligen Evgenija) und der Fotograf Veniamin Leon'evič Metenkov (1857–1933).

Die *Obšina Svjatoj Evgenii* war einer der größten Herausgeber von Postkarten im vorrevolutionären Russland. Die Gemeinschaft war während des Russisch-Osmanischen Kriegs gegründet worden, um russische Krankenschwestern auszubilden. Darüber hinaus betrieb sie in St. Petersburg ein Krankenhaus sowie eine Apotheke und unterstützte die Armenfürsorge und Antialkoholbewegung.[50] 1896 gab die Organisation erstmals Wohlfahrtsumschläge heraus, um Geld für ihre Aktivitäten zu akquirieren.[51] Im folgenden

Teilweise findet sich auf den Karten deren voller Name vermerkt, in anderen Fällen nur Verlagskürzel oder keinerlei Angaben zum Herausgeber. Angesichts der Masse an Produzenten ist es darum leider oft nicht möglich, nachzuvollziehen, wer die jeweiligen Karten in Auftrag gegeben hat. Hierzu auch: Jaworski: Alte Postkarten, S. 100.

45 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 416. 1898 waren in Deutschland ca. 12.000 Arbeiter in der Postkartenindustrie beschäftigt. Ludwig Hoerner: Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte, in: Fotogeschichte, Jg. 7/1987, Heft 26, S. 29–44, S. 39.

46 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 14–15.

47 Tagrin: Mir v otkrytke, S. 44–45. Beispiele hierzu finden sich auch im analysierten Quellenkorpus. Beispielsweise von Trenkler aus Leipzig: GMISPb ST: 363113_399; Wilhelm Greve aus Berlin: GMISPb ST: 363172_692.

48 Ansichtskarten von ihnen sind ebenfalls im Quellenkorpus vertreten: *Šerer, Nabgol'c i Ko* beispielsweise: GMISPb ST: 363101_168; 363113_403; 363130_194; *K. A. Fišer* beispielsweise: GMISPb ST: 363187_370.

49 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 4.

50 Rowley: Open Letters, S. 25–26.

51 Natal'ja Aleksandrovna Mozochina: Otkrytki Obščiny sv. Evgenii kak chudožestvennyj proekt masterov ob"edinenija „Mir iskusstva". Problemy istorii i chudožestvennoj praktiki, Moskva, Univ., Diss., 2009, S. 69.

Jahr druckten sie ihre ersten Bildpostkarten mit Reproduktionen russischer Gemälde.[52] Die Gemeinschaft der heiligen Evgenija erkannte 1905 das finanzielle Potential der Postkarten mit Orts- und Landschaftsansichten. Sie stellte den Künstler und Lichtbildner Evgenij Evgen'evič Lansere (1875–1846) an, der in ihrem Auftrag durchs Zarenreich reiste und fotografische Aufnahmen und Zeichnungen für Ansichtskarten anfertigte. Außerdem rief die Gemeinschaft lokale Fotografen und Amateure entlang der Eisenbahnlinien dazu auf, Fotografien einzusenden. Wurde ihr Motiv zur Publikation ausgewählt, erhielt der Urheber ein Honorar von ein bis zwei Rubel.[53] Bis zur Oktoberrevolution gab die Gemeinschaft der Heiligen Evgenija 6.406 unterschiedliche Ansichtskartenmotive heraus. Die Auflagen erreichten bis zu 10.000 Stück, wobei die Herausgeber besonders beliebte Motive fünf bis sechsmal nachdruckten.[54] Bei solch hohen Produktionszahlen sanken die Herstellungskosten erheblich.[55] Außerdem publizierte die Gesellschaft von 1904 bis 1906 die Zeitschrift *Otkrytoe Pis'mo* (Offener Brief/Postkarte), die sich an Postkartensammler wandte und zu deren wichtigstem Organ im Zarenreich wurde.[56] Die *Obšina Svjatoj Evgenii* war eher zufällig zum Postkartenproduzenten geworden. Nachdem der Schwerpunkt ihrer Produktpalette zunächst auf Kunstpostkarten gelegen hatte, passte sie ihr Angebot an die wechselnden Vorlieben der Kunden an, die besonders Stadt- und Landschaftsansichten nachfragten. Ein Vorteil der Gesellschaft war ihr Standpunkt in der russischen Hauptstadt. An den Bahnhöfen verkaufte sie an Reisende, die von hier in alle Landesteile aufbrachen, Korrespondenzkarten ihrer Zielorte.[57]

Nur in Ausnahmefällen sind der Autor eines Postkartenmotivs oder die Strategie der Herausgeber bekannt wie im Beispiel der Gemeinschaft der Heiligen Evgenija. Es sind so gut wie keine Firmennachlässe überliefert, die Einblicke in die Produktionsabläufe der Ansichtskartenherstellung ermöglichen könnten. Teilweise vernichteten Betriebe ihre Unterlagen aus Angst vor der Konkurrenz, oder die Dokumente wie Korrespondenzen, Rechnungen

---

52 o. A.: Stravočnyj ukazatel', chudožestvennych izdanij, sostojaščago pod pokrovitel'stvom ej Imperatorskago Vysočestva princessa Evgenii Maksimilianovny Ol'denburgskoj, S.-Peterburgskago Popečitel'nago komiteta o sestrach krasnago kresta, Sankt-Peterburg 1911, S. 2.

53 Mozochina: Otkrytki Obščiny sv. Evgenii, S. 106–107.

54 Tagrin: Mir v otkrytke, S. 46, 50.

55 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 25.

56 Mozochina: Otkrytki Obščiny sv. Evgenii, S. 50.

57 Das *Ministerstvo Putej Soobščenija* (Ministerium für Verkehrswege) erlaubte der Gesellschaft, in Bahnhöfen aufklappbare Verkaufsstände für Korrespondenzkarten zu unterhalten. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 49–50.

oder Arbeitsverträge gingen nach der Auflösung der Firmen verloren.[58] In Russland trugen die zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen im 20. Jahrhundert sowie die Terrorwellen dazu bei, dass viele weitere Dokumente verschwanden oder zerstört wurden. Beispielweise kam es Anfang des Ersten Weltkriegs in Moskau zu einem Pogrom gegen Deutsche und ihre Unternehmen. Den Ausschreitungen fiel auch das Unternehmen des Fotografen Karl Andreevič Fišer zum Opfer. Der Mob zerstörte zahllose Glasnegative, Fotografien und Archivmaterial.[59]

Neben den großen Akteuren der russischen Postkartenindustrie gibt es nur wenige bekannte kleinerer Akteure. Insbesondere Fotografen waren nur dann bekannt, wenn sie gleichzeitig Herausgeber waren, wie beispielsweise Maksim Petrovič Dmitriev (1858–1948)[60] aus Nižnij Novgorod. Ein weiterer bekannter Lichtbildner und Postkartenherausgeber war Veniamin Leon'evič Metenkov aus Ekaterinburg. Metenkov beschäftigte sich zunächst als Liebhaber mit der Fotografie, bis er 1880 sein erstes Atelier in Miass und wenige Jahre darauf in Ekaterinburg eröffnete. Er entwickelte eine spezielle Aufnahmetechnik für Gruppenportraits, die ihn in ganz Russland bekannt machte. Neben diesem Genre widmete sich der Autodidakt der Landschaftsfotografie und verkaufte Stereoskopien und Alben mit Ansichten aus dem Ural.[61] Bereits 1900 gab Metenkov die ersten Postkarten mit Motiven aus Ekaterinburg heraus. In den folgenden Jahren erweiterte er seine Serien *Na Urale* (im Ural), bis sie mindestens 725 Motive von altrussischer Architektur, Landschaftsaufnahmen und Fabrikansichten umfasste. Metenkov hatte sich zum Ziel gesetzt, die ganze Uralregion auf Postkarten zu dokumentieren, und bis heute stellt seine Serie eine der ausführlichsten Dokumentationen der Region dar.[62] Seine Arbeiten

---

58 Jaworski: Alte Postkarten, S. 100. Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Karin Walter, in der die Autorin die Produktionszusammenhänge von illustrierten Postkarten am Beispiel des Tübinger Ansichtskartenverlags Metz nachzeichnet. Walter: Postkarte und Fotografie.

59 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 99. Ebenso wie die Fotografen waren die Herausgeber von Postkarten verpflichtet, für die Zensurbehörden Alben mit allen von ihnen verlegten Ansichtskarten zu erstellen. Leider scheint keines dieser Alben überliefert zu sein.

60 Maksim Petrovič Dmitriev stellte ca. 900 Karten her, die den Verlauf der Wolga und das Leben am Ufer des Flusses bis zu seiner Mündung dokumentieren. Tagrin: Mir v otkrytke, S. 52.; Maksim P. Dmitriev; Oleg A. Rjabov: Počtovye otkrytki fotografa Maksima Dmitrieva iz kollekcii L'va Tel'nova, Nižnij Novgorod 2007; Aleksandr Nikolaevič Semenov (Hrsg.): Volžskij Al'bom Dmitrieva, Tver' 2008.

61 Evgenij Michajlovič Birjukov: Metenkov i Ko. Foto, Ekaterinburg 2007, S. 10–11, 14–15, 21, 24.

62 Tagrin: Mir v otkrytke, S. 52.

verkauften sich gut, und neben ihm selbst arbeiteten in seinem Atelier ein Kassierer, ein Verpacker und ein Kutscher. Folglich war es Metenkov selbst, der die Aufnahmen für die Ansichtskarten anfertigte und auswählte. Die in Stockholm gedruckten Karten hatten meist eine Auflage von 1.000 Exemplaren.[63] Die kleinen Auflagen hatten zur Folge, dass der Lichtbildner weniger Gewinn machte als die Konkurrenz in St. Petersburg.[64] Darüber hinaus deutet die relativ geringe Zahl darauf hin, dass er mit seinen Korrespondenzkarten einen lokalen Markt versorgte. Einerseits verdiente Metenkov mit dem Verkauf seiner Fotografien und Karten seinen Lebensunterhalt. Andererseits war ihm die Dokumentation seiner Heimat ein besonderes Anliegen. Bereits vor 1900 hatte Metenkov im Ural Fotografien angefertigt, um die Region in ihrer Vielfältigkeit abzubilden.

Die Popularität der Korrespondenzkarte nahm bis zum Ersten Weltkrieg stetig zu. Erst mit Beginn des Kriegs kam die Postkartenindustrie in Schwierigkeiten: In Moskau durfte ohne Genehmigung nicht mehr fotografiert werden, weswegen russische Herausgeber alte Motive nachdruckten.[65] Noch stärker traf den Wirtschaftszweig, dass die Beziehungen zwischen Herausgebern, Kollektionären und Handelspartnern abbrachen,[66] insbesondere zu deutschen Druckereien und Papierproduzenten. Nach Kriegsbeginn konnten russische Postkarten nicht mehr ins Ausland exportiert werden, gravierender waren jedoch die fehlenden Importe.[67] Aufgrund des Papiermangels brach die russische Produktion weitgehend ein.[68]

8.2 Kommunikation auf bedruckter Pappe

Postkarten entwickelten sich unmittelbar nach ihrer Einführung zu einem sehr beliebten und weit verbreiteten Kommunikationsmittel, zumindest für die Mittelschicht. Starl und Tropper bezeichnen sie als „multifunktionelles“

63 Birjukov: Metenkov i Ko, S. 25, 30.
64 Vergleich hierzu: CGIA f. 1512, op. 1, d. 100, l. 79.
65 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 29.
66 Larina: Dokumental’naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 127.
67 Larina: Dokumental’naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 16.
68 Mozochina: Otkrytki Obščiny sv. Evgenii; Matthew E. Lenoe: Closer to the Masses. Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers, Cambridge, Mass. u. a. 2004, S. 14; Jeffrey Brooks: Studies of the Reader in the 1920s, in: Russian History, Jg. 9/1982, Heft 2–3, S. 187–202, S. 188. Die Karten aus den Jahren 1916 bis 1917 zeichnen sich durch ein viel gröberes, qualitativ minderwertiges Druckbild aus, weil die Hersteller nur über poröses, graues Papier verfügten. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 29.

Medium. Sie kommunizieren auf drei Ebenen: Indem sie *zeigen*, transportieren sie eine visuelle Information, indem sie *grüßen*, eine schriftliche Nachricht, und indem sie *senden*, enthalten sie ein raumüberwindendes Element.[69] Sie sind damit in ein vielseitiges Netz sozialer Praktiken eingebunden.[70]

Die anfänglichen Bedenken der Postbehörden, dass durch Postkarten das Briefgeheimnis unterlaufen werden könnte, weil Dienstpersonal, Postboten oder Kinder die Mitteilung lesen könnten, zerstreuten sich schnell.[71] Das günstigere Porto machte Postkarten zum geeigneten Medium, um kurze Nachrichten auszutauschen. Diese Kommunikationsform setzte allerdings ein funktionierendes Postwesen voraus. 1833 nahm die erste sogenannte Stadtpost in der russischen Hauptstadt ihren Betrieb auf. Die zahlreichen namenlosen Straßen und unnummerierten Häuser machten eine Hauszulieferung in St. Petersburg problematisch, so dass stattdessen zentrale Abhol- und Abgabestationen eingerichtet wurden. Nach diesem Vorbild entstanden bis 1874 in 47 russischen Städten Postsysteme. Auf dem Land waren ab 1871 die Zemstva, die Lokalverwaltungen, für den Postbetrieb verantwortlich.[72] Nachdem das russische Postwesen Anfang des 19. Jahrhunderts noch ausschließlich auf Pferden basiert hatte,[73] beschleunigten die Eisenbahn und Dampfschiffe, die auf den Flüssen und Seen zirkulierten, den Transport der Korrespondenz maßgeblich.[74] Hatte ein Brief von Moskau nach St. Petersburg bislang drei bis vier Tage gebraucht, benötigte er ab 1851 nur noch 24 Stunden. Die Effizienz des russischen Postwesens nahm deutlich zu, und die Anzahl der transportierten Objekte stieg zwischen 1875 und 1900 um über 500 Prozent.[75]

---

69 Starl; Tropper: Zeigen, Grüssen, Senden, S. 3.

70 In folgenden beiden Aufsätzen werden die mit Postkarten verbundenen Praktiken detailliert interpretiert: Roberto Zaugg: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung. Zur visuellen Konstruktion der Kapverden auf kolonialen Postkarten, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 17–28; Tropper: Bild/Störung.

71 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 403; Helmut Hartwig: „Weiter nichts neues andermal Mehr". Kommunikation per Postkarte, in: Karl Riha (Hrsg.): Massenmedium Bildpostkarte, Siegen 1979, S. 1–13, S. 5; Tropper: Bild/Störung, S. 6.

72 Rowley: Open Letters, S. 17.

73 John W. Randolph: The Singing Coachman or, the Road and Russia's Ethnographic Invention in Early Modern Times, in: Journal of Early Modern History, Jg. 11/2007, Heft 1–2, S. 33–62, S. 39. In manchen abgelegenen Gebieten des Landes blieb dies bis in die 1930er Jahre der Fall. Rowley: Open Letters, S. 17.

74 Cvetkovski: Modernisierung durch Beschleunigung, S. 140–141; Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 89. Cvetkovski gibt auch einen Einblick in die Organisation der russischen Post vor der Entwicklung der Eisenbahn.

75 Rowley: Open Letters, S. 18.

Um die Jahrhundertwende hatten im Zarenreich nur wenige Menschen einen Telefonanschluss.[76] In diesem Kontext waren Postkarten ein willkommenes Medium, das es zumindest in den Städten erlaubte, sich relativ kurzfristig für den folgenden Tag zu verabreden.[77] In der Forschungsliteratur zu Deutschland und Österreich betonen Autoren häufig das demokratisierende Moment der Postkarte – sie habe für eine breite Masse der Bevölkerung erstmals Kommunikation über größere Distanzen ermöglicht.[78] Nachrichten auf Ansichtskarten unterlagen weniger formalen Regeln als Briefkorrespondenz.[79] Die Karten stellten weniger Platz zur Verfügung, wodurch Floskeln für die Kommunikation an Bedeutung gewannen, was ungeübten Absendern das Schreiben erleichterte.[80] Darüber hinaus seien das niedrigere Porto und der geringe Preis der Karten entscheidend gewesen. Diese Beobachtung trifft auf das Zarenreich nur teilweise zu:[81] Die Mittelschicht des Bürgertums war in Russland deutlich dünner als in den Ländern Westeuropas.[82] Für Arbeiter und Bauern waren Postkarten immer noch ein relativ teures Medium. Um die Jahrhundertwende kostete eine Karte mit dem Schwarz-Weiß-Druck einer fotografierten Stadtansicht etwa fünf Kopeken.[83] Ein Arbeiter in der Russisch-Amerikanischen Gummifabrik *Treugol'nik* in St. Petersburg verdiente im Jahr 1900 am Tag durchschnittlich 1,24 Rubel, eine Arbeiterin 83 Kopeken.[84]

---

76 Auf rund 7.000 Menschen kam nur ein Telefonanschluss. Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 1025; In den USA besaß jeder 60. einen Telefonanschluss, in Schweden jeder 115. und in Frankreich verfügte einer von 1.216 Bewohnern über ein Telefon. Heßler: Kulturgeschichte der Technik, S. 130.

77 Rowley: Open Letters, S. 31. Im europäischen Vergleich arbeitete die russische Post hier immer noch relativ langsam. In westeuropäischen Großstädten wie Berlin trugen Briefträger bis zu dreimal pro Tag Sendungen aus, so dass sich die Menschen per Post am Morgen für den Nachmittag verabreden konnten. Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 409; Piatti: Ansichtskarten, S. 27.

78 Hierzu beispielsweise: Holzheid: Das Medium Postkarte, S. 46, 50; Tropper: Bild/Störung, S. 8.

79 Holzheid: Das Medium Postkarte, S. 76, 79.

80 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 403; Isa Schikorsky: Herzl. Euer Oscar. Ansichtskarten als Kommunikationsmedium, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 46–51, S. 48.

81 Das Porto für eine Postkarte innerhalb derselben russischen Stadt kostete drei Kopeken, lebte der Adressat in einer anderen Stadt, verlangte die Post fünf Kopeken für die Beförderung. In den 1870er Jahren kostete ein Laib Brot circa eine halbe Kopeke. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 11.

82 Hierzu: Manfred Hildermeier: Bürgertum und Stadt in Russland 1760–1870. Rechtliche Lage und soziale Struktur, Köln 1986.

83 o. A.: Stravočnyj ukazatel', S. 60, 64; Tagrin: Mir v otkrytke, S. 45.

84 CGIA f. 1179, op. 27, d. 1, l. 167.

Allerdings handelt es sich hier um einen Durchschnittslohn, bei dem der Verdienst von gelernten wie ungelernten Arbeitern zusammengenommen wurde. Sowohl in anderen Branchen wie der Nahrungsmittelindustrie als auch für weniger qualifizierte Tätigkeiten erhielten die Menschen einen geringeren Lohn.[85] Dies verdeutlicht, dass der Kauf von Ansichtskarten im Zarenreich nicht allen Gesellschaftsschichten gleichermaßen möglich war. Dennoch zeigen die hohen Auflagen, dass auch im Zarenreich viele Menschen Geld für Postkarten ausgaben.[86] 1902 transportierte die russische Post etwa 105.726 Ansichtskarten. Damit lag das Zarenreich zwar weit abgeschlagen hinter Deutschland (1.013.000 Karten), den USA (670.000 Karten) oder Japan (435.000), aber vor Frankreich (60.000).[87] Diese Zahlen verdeutlichen, dass eine Analyse von Postkartenmotiven Rückschlüsse auf thematische Präferenzen eines breiten Publikums zulassen.

In enger Verbindung mit der Verbreitung von Ansichtskarten steht die Entwicklung des Tourismus.[88] Im 18. Jahrhundert gingen besonders Mitglieder des russischen Adels auf Grand Tour durch Europa, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich langsam ein Tourismus für breitere Gesellschaftsschichten.[89] Louise McReynolds stellt jedoch überzeugend dar, dass das kapitalistische Konzept des Tourismus als Auszeit von der Arbeit im Zarenreich erst vergleichsweise spät Verbreitung fand, die Kosten waren lange zu hoch.[90] Es waren besonders Vereine wie der 1895 gegründete *Russkij Turist* (Russischer Tourist), deren Lokalgruppen um die Jahrhundertwende preiswerte Wochenendausflüge für ihre Mitglieder organisierten.[91] Die Anbindung

85 Kanatchikov: From the Story of My Life, S. 55; Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1196.

86 Larina führt in ihrer Studie an, dass 97 Prozent der versandten Postkarten für Kommunikation von Privatpersonen genutzt wurde. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 55.

87 o. A.: Statistika otkrytok, in: Otkrytoe Pis'mo, Jg. 1/1904/1905, No 1, S. 13–14.

88 Hierzu beispielsweise: Grefe: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts, S. 53; Piatti: Ansichtskarten, S. 31; Rowley: Open Letters, S. 35–36; Albert Wirz: Landkarten und Traumbilder der Moderne. Zu Carl Täubners Bildern aus Südamerika, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 90–97, S. 90.

89 Zur Entwicklung des Tourismus im Zarenreich beispielsweise: Gennadij Petrovič Dolženko: Istorija turizma v dorevoljucionnoj Rossii i SSSR, Rostov-na-Donu 1988, S. 20–60; Christian Noack: Building Tourism in One Country? The Sovietization of Vacationing, 1917–41, in: Eric G. E. Zuelow (Hrsg.): Touring Beyond the Nation. A Transnational Approach to European Tourism History, Farnham, Burlington 2011, S. 171–193, S. 172–176.

90 McReynolds: The Prerevolutionary Russian Tourist, S. 17–18.

91 Die erste Organisation, die ähnlich wie Thomas Cook bereits 1867 Reisen nach Italien und Spanien anbot, war Leopol'd Lipson. Allerdings kostete ein dreiwöchiger Aufenthalt

an das Eisenbahnnetz machte die russischen Bäder, die Krim und das Baltikum als touristische Reiseziele für die neu entstehende Mittelschicht interessant.[92]

Viele Forschungsarbeiten widmen sich Postkarten, die Touristen von ihren Reisen nach Hause schickten und die das Exotische und Fremde thematisieren.[93] Die Autoren stellen gerade in bürgerlichen Kreisen eine Faszination für das Fremde fest, und Ansichtskarten ermöglichten es den Daheimgebliebenen, die Reise aus der Ferne nachzuerleben.[94] In Russland unternahmen nur wenige solche Reisen. Woran indes viele Menschen teilhaben konnten, war die Sammelleidenschaft für Postkarten. Schätzungen zufolge fand nur etwa die Hälfte aller verkauften Karten den Weg zur Poststelle.[95] Stattdessen bewahrten die Käufer die Karten in eigens entwickelten Sammelalben auf.[96] Mindestens ebenso beliebt waren bei Philokartisten gelaufene Karten. Sie waren unterschiedlich viel wert, je nachdem ob die Korrespondenzkarten einen Stempel aus der abgebildeten Ortschaft trugen, sich der Absender also wirklich vor Ort befunden hatte oder nicht.[97]

Statt nach dem Exotischen fragt die vorliegende Analyse, welche Bedeutung die Ansichtskarte von ‚nebenan' hatte. Die Mehrheit der Karten des Quellenkorpus ist unbeschrieben, weswegen sich die Analyse auf die illustrierten

---

in Finnland und Schweden 1885 350 Rubel, und für drei Monate in Italien und Spanien verlangte der Anbieter 2500 Rubel. Diese Summen konnten sich keine einfachen Arbeiter leisten. Die Wochenendausflüge von *Russkij Turist* kosteten dagegen nur etwa zehn Kopeken. McReynolds: The Prerevolutionary Russian Tourist, S. 26–28.

92 McReynolds: The Prerevolutionary Russian Tourist, S. 32, 34, 37–38.

93 Beispielsweise: Kümin; Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne; Jäger: Fotografie und Geschichte, S. 168–182; Piatti: Ansichtskarten; Zaugg: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung.

94 Kümin: So eine Reise wäre famos, S. 33. Diese Faszination war so groß, dass, wer es sich leisten konnte, teilweise ganze Räume mit Abbildungen aus der weiten Welt tapezieren ließ. o. A.: Chefs-d'oeuvre du Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse, Tokyo 1978. Auch in Berichten über die Präsentation des Zarenreichs auf Weltausstellungen betonten die Autoren, dass besonders die exotischen Abteilungen wie die Darstellung Sibiriens die Besucher in ihren Bann zogen o. A.: Rossija na vsemirnoj vystavke v Pariže v 1900 g. – La Rusiie a l'exposititon universelle de Paris en 1900, Sankt-Peterburg 1900, S. 50; Orlov: Vsemirnaja Parižskaja vystavka 1900 goda, S. 162.

95 Holzheid: Das Medium Postkarte, S. 251. Zur Sammelleidenschaft um die Jahrhundertwende siehe auch: Eva Tropper: Illustrierte Postkarten, ein Format entsteht und verändert sich, in: dies.; Timm Starl (Hrsg.): Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936, Wien 2014, S. 10–41, S. 36–41.

96 Die Herstellung dieser Alben entwickelte sich ebenfalls zu einem blühenden Industriezweig. 1897 existierten in Deutschland schon 60 Fabriken, die Postkartensammelalben herstellten. Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 410.

97 Walter: Eine Kamelherde geht auf Reisen, S. 42.

Rückseiten der Karten beschränkt.[98] Ein Grund für die geringe Anzahl gelaufener Karten der Sammlung Tagrin könnte mit der Sammelleidenschaft zusammenhängen, denn Postkarten hatten in einem Album einsortiert eine höhere Überlebenschance. Vermutlich verwendeten Menschen für die alltägliche Kommunikation eher Karten lokaler Produzenten. Die Lebensdauer dieser Ansichtskarten dürfte deutlich geringer gewesen sein als jene ausgefallener Karten, die in einem Sammelalbum Platz fanden. Wahrscheinlich wählten Philokartisten aus den lokalen Postkarten die besonders gut erhaltenen für ihre Kollektion aus – das heißt die noch nicht gelaufenen Exemplare. Dies könnte erklären, warum so wenig beschriebene Korrespondenzkarten Teil der Sammlung Tagrin sind.

Unabhängig davon, ob weit gereiste Touristen oder Bekannte innerhalb der gleichen Stadt die Ansichtskarten zur Kommunikation kauften, sie blieben ein Konsumprodukt und lassen damit Rückschlüsse auf ihre Käufer und Produzenten zu. Die Motive mussten dem Publikum gefallen, ansonsten hätten Verleger und Fotografen ihre Ware nicht verkaufen können. Somit kann eine Analyse von Postkartenmotiven Hinweise darauf geben, welche Darstellungen die Menschen um die Jahrhundertwende ansprachen, welche Ästhetisierungsstrategien die Fotografen anwandten und welche Themen öffentlich verhandelt werden konnten.[99]

8.3 Fabriken zum Versenden und Sammeln

Bislang standen die Aspekte des Grüßens und Sendens im Mittelpunkt. Die weitere Untersuchung legt den Schwerpunkt auf das Zeigen und damit auf die Bildseite der Postkarten. Die Darstellungen auf den Rückseiten der Karten trugen dazu bei, dass sich Sehgewohnheiten ausbildeten und sich bestimmte Motive und Perspektiven zu Prototypen für Darstellungen auf Ansichtskarten entwickelten. Die Zeitgenossen schrieben illustrierten Korrespondenzkarten darum neben der kommunikativen eine pädagogische Funktion zu. Die gedruckten Fotografien ermöglichten dem Betrachter, von

98 Die Kritik, die Anett Holzheid formuliert, es werde immer nur die illustrierte Rückseite untersucht, hat demnach nicht unbedingt etwas mit einem Desinteresse an der schriftlichen Informationsvermittlung auf Postkarten zu tun, sondern kann auch eine Folge der Quellenlage sein. Holzheid: Das Medium Postkarte, S. 24.

99 Die gilt sowohl mit Blick auf den Geschmack der Käufer als auch auf die bis 1906 von der Zensur genehmigten Motive. Wirz: Landkarten und Traumbilder der Moderne, S. 91.

einer zweidimensionalen Abbildung auf einen dreidimensionalen Raum zu schließen.[100] Die Betrachter lernten im Zusammenspiel zwischen Bild und Postkartenbeschriftung, visuelle Codes und Zeichen einzelner Motive zu entschlüsseln.

Fotografien von Städten und ihrer wichtigsten Bauwerke gehörten zu den verbreitetsten Postkartenmotiven bis zum Ersten Weltkrieg.[101] Frühe Karten zeigten häufig die wichtigsten Sehenswürdigkeiten einer Stadt; in Moskau waren dies in erster Linie der Kreml, gefolgt von weiteren Bauwerken und Denkmälern des Stadtzentrums.[102] Nach 1904 erweiterte sich das Themenspektrum der alten Hauptstadt und Interieurs, Typenfotografien oder Bilder unterschiedlicher Vorkommnisse wie der revolutionären Ereignisse im Jahr 1905 oder der Überschwemmung von 1908 fanden ihren Weg auf Ansichtskarten.[103]

Darstellungen von Fabriken schmückten bereits vor 1904 russische Korrespondenzkarten. Dem Poststempel nach stammt die früheste Fabrikdarstellung auf einer Ansichtskarte in der Sammlung Tagrin mindestens aus dem Jahr 1899.[104] Es handelt sich um eine klassische Souvenirkarte mit einem floralen Muster aus Kastanienblättern, kombiniert mit mehreren Stadtansichten aus Tula, darunter die einer Zuckerfabrik. Die erste Ansicht, die eindeutig eine gedruckte Fotografie ist, stammt aus dem estnischen Pjarnu (heute Pärnu), sie zeigt die Fabrik *Val'dchof* und trägt einen Poststempel aus dem Jahr 1901.[105] Russlandweit nahm die Zahl der Fabrikpostkarten erst nach 1904 deutlich zu.

Etwa die Hälfte der 200 ausgewerteten Karten präsentiert dem Betrachter Aufnahmen, die mehrere Gebäude zeigen und dadurch einen gewissen Überblick über das Gelände und die Anlage bieten (Abb. 65).

Die anderen Motive stellen zumeist Außenaufnahmen von ein oder zwei Fabrikgebäuden dar oder präsentieren Bauwerken, die in einem

100 Karin Walter: Die Ansichtskarte als visuelles Medium, in: Kaspar Maase; Wolfgang Kaschuba (Hrsg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 46–61, S. 61. Ähnliches stellt Daniel Speich für Panoramen fest: Daniel Speich: Wissenschaftlicher Blick und touristischer Blick. Zur Geschichte der „Aussicht" im 19. Jahrhundert, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Jg. 6/1999, Heft 3, S. 83–99, S. 89. Zur Entwicklung der Fähigkeit, zweidimensional Dargestelltes und speziell Fotografien zu erkennen und auf eine mehrdimensionale Umgebung zu übertragen, siehe: Forge: Learning to See in New Guinea, S. 286–288; hierzu auch: Marshall H. Segall; Donald T. Campbell; Melville J. Herskovit: The Influence of Culture on Visual Perception, Indianapolis 1966.

101 Walter: Postkarte und Fotografie, S. 52.

102 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 15.

103 Ebd., S. 15–16.

104 GMISPb ST: 363200_395.

105 GMISPb ST: 363131_645.



Abb. 65 N. I. Ammosov (Hrsg.): Permer Kanonenfabrik Bahnstation Motovilicha (Permskij pušečnyj zavod St. Motovilicha), o. O. 1910er Jahre. GMISPb ST 363187_0445

Zusammenhang mit einer Fabrik standen, beispielsweise eine Bibliothek oder eine Schule.[106] Selten zeigen russische Postkarten Motive, deren jeweilige fotografische Vorlage hinter den Eingangstoren auf einem Fabrikgelände entstanden war. Die Fotografen wählten für ihre Aufnahmen in der großen Mehrheit Standpunkte, von denen auch ein gewöhnlicher Spaziergänger auf die Industrieanlage blicken konnte. Auf diese Weise stellten sie den Wiedererkennungswert für die Käufer sicher. Außerdem waren Fabrikgelände nicht frei zugänglich und die Fotografen benötigten eine Genehmigung, um das Areal zu betreten. Eine solche Genehmigung zu erhalten, war aufwendig, und die Firmenleitungen gaben den Anträgen nicht immer statt.[107]

Als Vorgänger für Landschafts- und Stadtansichten auf Ansichtskarten, zu denen auch die Fabrikdarstellungen zählen, gilt die Vedutenmalerei.[108] Postkartenmotive sollten wie Veduten die schönste Ansicht einer Gegend

106 GMISPb ST: 363131_419; 311717_2355.

107 Vgl. hierzu die Anfrage des Fotografen V. I. Vakulenko aus Tula vom 19. März 1912 anlässlich des 200. Firmenjubiläums Fotografien in den Werkstätten machen zu dürfen, die nicht genehmigt wurde. GATO f. 187, op. 2, d. 133, Bd. 3, l. 215, 283.

108 Für Details zur Vedutenmalerei siehe: Kapitel „Visuelle Vorgänger – Fabriken in der Malerei“, S. 61–79.

wiedergeben.[109] Die Fotografen konnten die Szenerie vor der Linse nicht beliebig verfremden, denn die Käufer mussten die Landschaft wiedererkennen. Sie retuschierten jedoch störende Elemente aus den idealisierten Ansichten und ergänzten die Aufnahmen durch Personen, sogenannten Staffagefiguren, um die Szenen ansprechender und lebendiger zu gestalten (Abb. 65).[110] Ausgehend von der These, dass die Wahrnehmung von Landschaften immer durch Vorstellungen, Wünsche und Ideale geprägt ist,[111] stellten Postkarten in ganz besonderem Maße Idealbilder dar. Obwohl vordergründig dokumentarisch, unterliefen die Abzüge vor dem Druck auf die Karten Anpassungen an Idealvorstellungen und einen ästhetischen Kanon, so dass sie Zwitterprodukte darstellten, die sowohl dokumentarisch als auch idealisiert waren.

Speziell für Postkarten mit Fabrikmotiv lassen sich weitere Vorgänger festmachen: zum einen Fabriken auf Plakaten oder sonstigen Werbematerialien wie bunt bedruckten Blechdosen, zum anderen Fabrikzeichnungen auf Briefköpfen (Abb. 66).[112]

Lichtbildner waren mit diesen Grafiken auf firmeneigenem Briefpapier vertraut, denn sie bestellten regelmäßig Chemikalien, Fotopapier und andere Produkte für ihre Ateliers. Fabrikdarstellungen dieser Art waren sowohl im Zarenreich als auch in Westeuropa verbreitet.[113] Die Künstler mussten für die Zeichnungen keinen erhöhten Ort finden, um eine Ansicht der Fabrikanlage aus der Vogelperspektive herzustellen. Sie konnten die Perspektive und die Anordnung der Gebäude problemlos anpassen, so dass alle wichtigen Bereiche des Unternehmens sichtbar waren.[114] Lichtbildner hatten weniger Möglichkeiten, die Perspektive oder Proportionen einzelner Gebäude zu manipulieren. Die Darstellungsform des Firmenbriefkopfs war so verbreitet und zum Inbegriff

109 Grefe: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts, S. 57. Grefe arbeitet die enge Verbindung zwischen Vedutenmalerei und Postkarten am Beispiel von Venedig und Rom heraus. Ebd. S. 60–61.

110 Zu diesem Zweck besaßen Postkartenverlage teilweise ganze Staffagekataloge, aus denen sie entsprechende Personen oder kleinere Menschengruppen auswählen und eine Aufnahme entsprechend ergänzen konnten. Walter: Postkarte und Fotografie, S. 43, 178.

111 Gestwa: Der Blick auf Land und Leute, S. 64.

112 Zu Plakaten beispielsweise: Waschik; Baburina (Hrsg.): Werben für die Utopie; Klimova; Zolotinkina (Hrsg.): Reklamnyj plakat v Rossii. Zu sonstigen Werbematerialien beispielsweise die Ausstellung: „Dizajn upakovki. Sdelano v Rossii“ 19.4.–2.6.2013 Manež, Muzejnovystavočnoe ob”edinenie, Moskva. Zu Briefköpfen: Christoph Schotten; Bernd Steyer (Hrsg.): Fabrik und Ornament. Briefköpfe aus 5 Jahrzehnten. Katalog zur Ausstellung 14. November 1993–16. Januar 1994, Schloß Hardenberg, Velbert, Velbert 1993, S. 5–6.

113 Glinternik: Reklama v Rossii, S. 178; Pierrot: Le silence des artistes?, S. 17; Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 255.

114 Nye: Image Worlds, S. 73.



Abb. 66 Briefkopf des Unternehmens S. S. Bechli. RA BRI 111

von Fabrikansichten geworden, dass die Lichtbildner allen Herausforderungen zum Trotz versuchten, ihre Fotografien für Korrespondenzkarten möglichst ähnlich zu gestalten. Sie positionierten bei Aufnahmen für Ansichtskartenmotive ihre Kamera auf Augenhöhe, was für über die Hälfte der 200 untersuchten Fabrikmotive gilt. Darüber hinaus nutzte etwa ein Drittel der Fotografen für Fabrikmotive einen erhöhten Standpunkt und zeigte in Anlehnung an die grafischen Vorgänger eine Gesamtansicht der Fabrik (Abb. 65).[115] Fotografien aus dieser Perspektive ermöglichten einen besseren Überblick über das Fabrikareal. Statt einer Reihe von Dächern konnte der Betrachter auf diesen Ansichten einzelne Gebäude unterscheiden. Auf diese Weise unterstrich der Bildaufbau die Monumentalität der Industrie, die Größe des Areals und die Leistungsfähigkeit der Fabriken.[116]

Grafische Elemente prägten Fabrikdarstellungen auf Korrespondenzkarten; dabei bilden Schornsteine das zentrale Element. Schon auf den Stichen und Briefköpfen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden, zeigen Industrieanlagen oft rauchende Schornsteine (Abb. 66, Abb. 1 und 2). Das Hervorheben dieses Funktionsbaus hatte unterschiedliche Gründe. Die Fabrikschlote ermöglichten es dem Künstler, eine ästhetisch ausgeglichene Ansicht zu entwerfen. Die vertikalen Elemente der Kamine bildeten ein visuelles Gegengewicht zu den langgestreckten, horizontalen Gebäuden. Zudem waren hohe Schornsteine oftmals die Bauelemente, durch die sich die neuen Industriebauten

115 Pierrot: Le silence des artistes?, S. 17.

116 Lüdtke: Gesichter der Belegschaft, S. 89. Nicht umsonst ist eine der bekanntesten Industrieansichten aus dem 19. Jahrhundert ein Panorama aus der Vogelperspektive. Es handelt sich um eine Aufnahme des Geländes der Firma Krupp, die von einem der dortigen Schornsteine gemacht wurde. Siehe hierzu: von Dewitz: Die Bilder sind nicht teuer, S. 41–42.

auszeichneten.[117] Die zentrale Bedeutung des Schornsteins spiegelte auch die Architektur der Industriepavillons auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 wider. 1889 ragte ein riesiges Kamin aus dem Palais de l'Industrie heraus und elf Jahre später flankierten zwei Schlote symmetrisch den Eingang des Maschinenhauses.[118] Schornsteine standen symbolisch für industrielle Produktivität, für Macht und Einfluss der Industriellen, zum Teil sogar für die Prosperität ganzer Regionen.[119] Nicht alle Medien und Akteure teilten diese positive Interpretation. Wie bereits erläutert, veröffentlichten beispielsweise Karikaturisten Zeichnungen, auf denen Fabrikschlote ein Symbol für eine zerstörerische Industrie waren (Abb. 56). Die hier zugrunde liegenden Postkarten zeigten allerdings keine kritische Sicht auf Fabriken.

Fast 70 Prozent der untersuchten Fabrikansichtskarten zeigen Schornsteine, nur etwa auf einem Viertel der Karten ist Rauch zu sehen. Abbildung 67 zeigt extrem viele Schlote, aber nur an den Stellen, wo Rauch und Dampf vor einem dunklen Hintergrund austraten wie im Vordergrund, ist dieser auf der Aufnahme zu sehen.

Dies hing mit einer technischen Schwierigkeit zusammen: Die Chemikalien für die Herstellung von Fotografien reagierten besonders stark auf blaues Licht, weswegen der Himmel auf alten Fotografien häufig ausgebrannt und konturenlos erscheint.[120] Sollte dies verhindert werden, mussten Wolkenaufnahmen oder Rauchwolken aufwendig in das Bild hineinretuschiert werden.[121] Auf Originalabzügen ist teilweise zu erkennen, dass ein Retuscheur den Rauch nachträglich von Hand ergänzt hatte.[122] Die wenigen kolorierten Karten bestätigen diese Beobachtung; von den 16 kolorierten Ansichten im analysierten Korpus zeigen zehn rauchende Schornsteine (Abb. 68). In diesem Beispiel sind es sogar sehr dunkle Rauchwolken, die die Arbeit des Betriebs demonstrieren. Die Postkartenproduzenten fertigten die relativ aufwendigen Retuschen meist nur dann an, wenn sie die Aufnahmen sowieso kolorierten.

117 Je stärker die Mechanisierung voranschritt, desto mehr Industrieanlagen hatten mindestens einen an das Kesselhaus angeschlossenen Schornstein. Von der Anzahl der betriebenen Dampfmaschinen hing die Höhe des Kamins ab. Douglas Farnie; Mike Williams: Cotton Mills in Greater Manchester, Preston 1992, S. 113.

118 Stamper: Aerial Views and Panoramas, S. 101.

119 Pohlmann: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik, S. 7; West: I Shop in Moscow, S. 107; Schotten; Steyer: Fabrik und Ornament, S. 5; Türk: Bilder der Arbeit, S. 19.

120 Benson (Hrsg.): The Printed Picture, S. 106; Boom: Moderne Landschaft, S. 81.

121 Sachsse: Fotografie, S. 75; Walter: Postkarte und Fotografie, S. 131, 194–195.

122 o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda. Die symbolische Bedeutung des rauchenden Schornsteins gilt auch für Frankreich, wo ebenfalls auf Fotografien vielfach mit Retuschen Rauchwolken ergänzt wurden. Assegond: La photographie du travail, S. 181.



Abb. 67 Veniamin Leon’evič Metenkov (Hrsg.): Ural. Nischne-Saldinskier Betrieb (Ural. Nižne-Saldinskij zavod), No. 286, Ekaterinburg 1910er Jahre. GMISPb ST 363208_0175

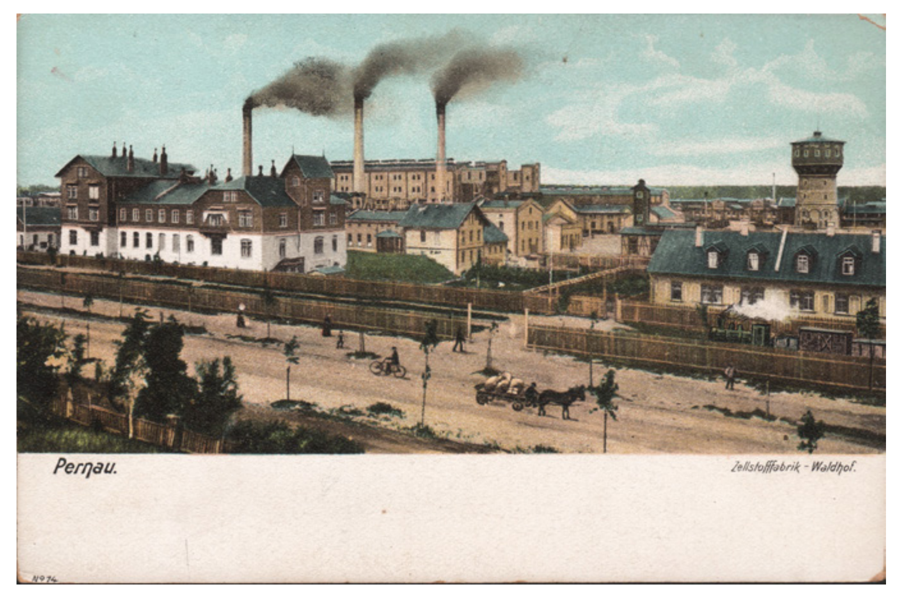


Abb. 68 o. A.: Pernau. Zellstofffabrik Waldhof (Pjarnu. Celljuloznaja fabrika Val’dchof), No. 74, o. O. vor 1904. GMISPb ST 363131_0646

Abbildung 68 zeigt ein weiteres Charakteristikum der Fabrikdarstellungen. Auf der Straße vor dem abgesperrten Gelände sind Passanten zu sehen sowie ein Fahrradfahrer und ein Pferdefuhrwerk. Auch wenn auf dem Fabrikareal direkt keine arbeitenden Menschen zu sehen sind, ist die Fabrik durch diese Staffagen in eine Atmosphäre der Aktivität eingebettet. Noch wichtiger ist jedoch die Eisenbahn rechts vorne im Bild (siehe auch Abb. 65 und 67). Damit demonstriert die Ansichtskarte die infrastrukturelle Anbindung des Unternehmens an die neuen Transportwege und Märkte.[123]

Bei der Wahl der Perspektive, der Verwendung von Staffagen oder der nachträglichen Retusche des Himmels ähnelten sich russische und westeuropäische Ansichtskarten. Es lassen sich jedoch kleine Unterschiede ausmachen. So umfasst die Sammlung Tagrin nur eine einzige Postkarte mit einer Innenaufnahme aus einem Fabrikgebäude. Sie zeigt Bierfässer einer Brauerei.[124] Arbeitende Menschen in Fabrikhallen waren so gut wie nie Motive für Korrespondenzkarten, eine Beobachtung, die Karin Walter für Deutschland teilt.[125] Hier unterscheiden sich russische und deutsche von französischen Korrespondenzkarten. In Frankreich zirkulierte eine Vielzahl von Karten, die Fotografien aus Werkshallen und von Arbeitern präsentierten. Unternehmer gaben die Karten mit anderen Fotografien bei den Lichtbildnern in Auftrag. Mit Zustimmung ihrer Auftraggeber konnten die Fotografen preisgünstige Ansichten an die Belegschaft weiterverkaufen.[126]

In der Sekundärliteratur zu Westeuropa wird immer wieder beschrieben, dass Fabrikbesitzer Postkarten zu Reklamezwecken oder als Geschenk für ihre Arbeiter in Auftrag gaben.[127] Auch im Zarenreich wurden Kartenserien als Werbeträger für bestimmte Kampagnen in Auftrag gegeben. Beispielsweise erhoffte sich Maksim Petrovič Dmitriev mit seinen Ansichten der Hungersnot, Cholera- und Typhusepidemien von 1891/92 die Bevölkerung zu Hilfsmaßnahmen bewegen zu können.[128] Fabrikanten waren hingegen selten Auftraggeber,[129] was mit den Zensurbestimmungen zusammenhing. In den

123 Schotten; Steyer: Fabrik und Ornament, S. 5.

124 GMISPb ST: 363110_265.

125 Walter: Postkarte und Fotografie, S. 175.

126 Assegond: La photographie du travail, S. 226, 257–260.

127 Hierzu beispielsweise: Willoughby: Die Geschichte der Postkarte, S. 10; Assegond: Les débuts de la photographie du travail usinier, S. 93.

128 Albert G. Juskin: Rußlands unvergeßliche Gestalt. Das Zentralarchiv für Film und Photographie der UdSSR, Krasnogorsk, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 212–252, S. 212.

129 In der Sammlung Tagrin findet sich nicht ein Beispiel einer Fabrikansicht, die von einem Unternehmen in Auftrag gegeben wäre. Dies lässt sich mit relativ großer Sicherheit sagen,

1890er Jahren legten die Moskauer Süßwarenfabriken *Ejnem, Korkuniva* und *Abrikosovyj* ihren Lieferungen Postkarten als Geschenk für Ihre Kunden bei. Diese Praxis verbot 1896 die Zensurbehörde mit der Begründung, auf diese Weise könnten die staatlichen Zensurbestimmungen umgangen werden.[130] Zwar ließen vereinzelt Unternehmen wie die Firma Singer Postkarten als Werbegeschenke herstellen,[131] doch deren Motive waren meist Reproduktionen patriotischer Gemälde.

Im Zarenreich agierten die Herausgeber von Fabrikkarten unabhängig von den Interessen der Unternehmer. Die Postkarten schmücken mehrheitlich Fotografien, für die der Fotograf seine Kamera außerhalb des Firmengeländes positioniert hatte – und sich somit nicht um Anweisungen der Betriebsleitung kümmern musste. Anhand dieser Bilder lassen sich Thesen über die Wahrnehmung von Fabriken als Teil einer Stadt aufstellen. Je nach dem, ob die Aufnahmen die Grenzen zwischen Betriebsgelände und der umgebenden Siedlung betonten und Industrieanlagen als Fremdkörper inszenierten.[132] Darstellungen, auf denen Zäune, Mauern oder Brachflächen die Firmen von ihrer Umgebung abgrenzen, halten sich in etwa die Waage mit denjenigen, auf denen keine solche Trennung zu sehen ist. Ähnlich wie die Fotografen auf ihren Aufnahmen Eisenbahnen harmonisch eingebettet in die Natur präsentierten,[133] zeigten sie häufig auch Industriebauten im Einklang mit ihrer Umgebung. Teilweise verschwimmen die Grenzen, so dass ein ortsunkundiger Betrachter nicht nachvollziehen kann, welche Gebäude noch zur bezeichneten Fabrik gehören. Dies gilt insbesondere, wenn industrietypische architektonische Merkmale fehlten. Im Fall der Abbildung 69 sind zwar deutlich im Vordergrund Bauernhäuser mit Gemüsegärten zu erkennen, dahinter schließt rechts der Straße das eingezäunte Fabrikareal an. Es ist aber unklar, ob links der Straße ebenfalls Bauten zum hier gezeigten *Zavod Kyn*[134] gehören.

---

weil Unternehmen die Karten als Werbeträger verstanden und folglich ihr Firmenlogo zumindest auf der Rückseite abdrucken ließen. Rowley: Open Letters, S. 33. Außerdem fanden sich auch in keinen Firmennachlässen Dokumente, die auf eine Bestellung von Postkarten bei einer Druckerei hinweisen.

130 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 92–93.

131 Rowley: Open Letters, S. 32–33.

132 Allerdings konnte eine räumliche Abgrenzung auch aus der Erfahrung resultieren, dass es in den Betrieben immer wieder zu Explosionen und Unfällen kam, die auch Wohnhäuser in unmittelbarer Nähe in Mitleidenschaft zogen. Gestwa: Proto-Industrialisierung, S. 163. In diesem Fall resultierte die Haltung gegenüber der Fabrik als einem bedrohlichen Ort aus der eigenen Erfahrung oder den Erlebnissen der Vorfahren.

133 Pohlmann: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik, S. 9.

134 Der *Kynovskij železodelatel'nyj zavod* (Kynover metallverarbeitender Betrieb) ist ein typisches Beispiel für die Gewerbesiedlungen im Ural. Nach der Gründung des Betriebs



Abb. 69 M. F. Bumcev (Fotograf): Betrieb Kyn. Bezirk Kungur. Permer Gouvernement (Zavod Kyn. Kungur. Uezda, Perm. Gub.), No. 42, Moskva 1906. GMISPb ST 363172_0695

Aufnahmen, auf denen Industrie und Ortschaft ineinander übergehen, waren besonders im Ural verbreitet. In dieser Region standen Fabriken in einer engen Verbindung mit den sie umgebenden Siedlungen. Wohnstätten, öffentliche Gebäude, Häuser der Unternehmer sowie Fabrikbauten waren aus Holz und in einem ähnlichen Stil gebaut.[135] In dieser traditionellen Industrieregion inszenierte der Fotograf M. F. Bumcev kein Aufeinanderprallen von Fabrik und Ortschaft (Abb. 69),[136] sondern eine Symbiose. In anderen Fällen rücken die Aufnahmen der Korrespondenzkarten die Fabrik so weit in den Hintergrund, dass aufgrund mangelnder Tiefenschärfe und Detailgenauigkeit keine Aussage über die Grenzen der Fabrik getroffen werden können.[137]

1761 entwickelte sich um das Unternehmen das heutige Dorf Kyn.

135 Dmitrij Vasil'evič Gavrilov: Rabočie Urala v period domonopolitičeskogo kapitalizma, 1861–1900, Moskva 1985, S. 269; Alekseev Vasilevič Veniamin u. a.: Industrial Heritage on the Ural in Photographs, Ekaterinburg 1993, S. 7; Vera Jur'evna Krupjanskaja; Ninel' Savvišna Poliščuk: Kul'tura i byt rabočich gornozavodskogo Urala. Konec XIX–načalo XX v., Moskva 1971, S. 103–122.

136 Als Gegenbeispiel können Aufnahmen aus dem Krupparchiv gelten. Ulrich Borsdorf; Sigrid Schneider: Ein gewaltiger Betrieb. Fabrik und Stadt auf den Kruppschen Fotografien, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 123–158, S. 158.

137 GMISPb ST: 363175_98.

Fotografen im Zarenreich wie in Westeuropa wählten als Postkartenmotiv häufig Ansichten von Institutionen, Gebäuden oder Erfindungen, die Symbole des Fortschritts waren. Abbildungen von Postämtern auf Korrespondenzkarten setzten die gestiegene Kommunikation und das fortschrittliche Postwesen in Szene.[138] Der aufkommende Jugendstil und die Veränderungen und Neubauten im Stadtbild spiegelten sich ebenso auf den Karten wie Bahnhöfe, Eisenbahnlinien und besonders häufig Eisenbahnbrücken.[139] Die Eisenbahn stellte den Inbegriff der räumlichen Durchdringung des Zarenreichs dar, indem sie die Weite und Wildheit der Natur überwand.[140] Gleichzeitig symbolisierte sie gemeinsam mit Darstellungen von Schiffen oder Automobilen die neue Dimension von Mobilität und betonte die zunehmend schnellere Beförderung der Post.[141] Illustrierte Ansichtskarten feierten auf diese Weise sich selbst, denn das Medium kann als Produkt der Industrialisierung par excellence angesehen werden: Die Herstellung der Postkarte erfolgte in technisierter Massenproduktion und das Medium befriedigte das erhöhte Bedürfnis nach Kommunikation, das die zunehmende Mobilität hervorgerufen hatte.

8.4 Die industrialisierte Provinz

Von kaum einem Ort existieren ausschließlich Fabrikansichten. Gewöhnlich konkurrierten diese Motive mit Darstellungen der lokalen Sehenswürdigkeiten. Im Folgenden wird das Verhältnis von Ansichtskarten mit Fabrikmotiven zu

---

138 Lebeck; Kaufmann: Viele Grüsse …, S. 9.

139 Wirz: Landkarten und Traumbilder der Moderne, S. 93–96; Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 18. Fotografische Aufnahmen von Eisenbahnstrecken gehören zu den sehr frühen Industrieaufnahmen, sowohl im Zarenreich als auch in Westeuropa und den USA. Bereits 1852 hielt Charles Blacker Vignoles einen Brückenbau über den Dnepr bei Kiev in Fotografien fest. Pohlmann: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik, S. 8. 1861 dokumentierte der Fotograf Anton Rohrbach (1825–1889) die Eisenbahnstrecke Warschau-St. Petersburg. Dainius Junevicius: Anton Rohrbach. Rediscovering a Mid-19th Century Photographer of Railway Bridges, in: Anna Auer; Uwe Schögl (Hrsg.): Jubilee 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna, Salzburg 2008, S. 110–125. Bis heute befinden sich in russischen Archiven und Bibliotheken zahlreiche Alben, in denen unterschiedliche Eisenbahnstrecken fotografisch dokumentiert sind, beispielsweise im Otdel' Ėstampov der RNB oder der Fotoabteilung der RGB. Sie übersteigen die Anzahl der Alben, in denen Fabrikfotografien aufbewahrt sind, um ein Vielfaches.

140 Pohlmann: Naturwunder und Territorium, S. 10; Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 87.

141 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 13; Wirz: Landkarten und Traumbilder der Moderne, S. 93.

Korrespondenzkarten mit gewöhnlichen Stadtansichten in Tula analysiert. Quellengrundlage sind 157 Postkarten der Sammlung Tagrin mit dieser Ortsbezeichnung. Für die Auswahl von Tula war entscheidend, dass es sich um eine mittelgroße Stadt handelte. Diese sollte sowohl Industrieanlagen als auch historische Gebäude und Sehenswürdigkeiten haben, so dass die Fotografen aus einer großen Bandbreite unterschiedlicher Postkartenmotive auswählen konnten.

Die Stadt Tula liegt ca. 200 Kilometer südlich von Moskau am Ufer des Flusses Upa. Erstmals urkundlich erwähnt im Jahr 1146, wurde die Stadt nach dem Anschluss an das Moskauer Fürstentum 1503 zu einer bedeutenden Grenzfestung ausgebaut, und es entstand der bis heute erhaltene Kreml. Bereits im 16. Jahrhundert entwickelte sich in und um Tula metallverarbeitendes Gewerbe.[142] Nach dem siegreichen Krieg gegen die Schweden, in dem maßgeblich Waffen aus Tula zum Einsatz gekommen waren, schuf Peter der Große die Grundlagen für den Bau einer ersten Manufaktur, den späteren *Imperatorskij Tul'skij Oružejnyj zavod*.[143] Im 19. Jahrhundert gewannen Samowarfabriken,[144] die Akkordeonproduktion[145] sowie die Lebensmittelindustrie an Bedeutung, hier sind besonders Zuckerfabriken zu nennen.[146] Außerdem waren *Prjaniki* (Lebkuchen) aus Tula bekannt, diese stammten jedoch aus kleineren Handwerksbetrieben.[147] Die Gouvernementshauptstadt zählte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit 111.000 Einwohnern zu den mittelgroßen Städten im Zarenreich.[148]

Auf den Ansichtskarten aus Tula dominieren weder Fotografien von Industrieanlagen noch von Sehenswürdigkeiten wie Kreml, Kremlgarten, die 40 Kirchen,[149] Brücken, Statuen oder der Bahnhof. Das häufigste Motiv sind Straßenansichten. Diese Beobachtung deckt sich mit Untersuchungen zu

---

142 V. V. Mel'šijan: Tula. Ėkonomiko-geografičeskij očerk, Tula 1968, S. 19–22; V. V. Mel'šijan: Tul'skaja Oblast'. Ėkonomiko-geografičeskij očerk, Tula 1959, S. 39–41.

143 P. S. Ul'jancevym: Vo vremja feodal'nye, in: Istorija Tul'skogo Oružejnogo Zavoda, 1712–1972. Pod gnetom ėkspluatacii. Rabočij klass u vlasti, Moskva 1973, S. 10–70, S. 28.

144 G. Bakulev; D. Solomencev: Promyšlennost' Tul'skogo ėkonomičeskogo rajona, Tula 1960, S. 93–94; Vsja Tula i Tul'skaja gubernija. Spravočnaja kniga, Tula 1925, S. 16–17.

145 Mel'šijan: Tul'skaja Oblast', S. 46; Bakulev; Solomencev: Promyšlennost', S. 94.

146 o. A.: Putevoditel' po Moskovsko-Kurskoj železnoj dorogi, Moskva 1905, S. 118–123. Zu Tula und seiner Waffenfabrik: S. 186–187.

147 Baedeker: Russland, S. 358; Karl Baedeker: Russland nebst Teheran, Port Arthur, Peking. Handbuch für Reisende, Leipzig 1912, S. 346.

148 V. P. Semenov (Hrsg.): Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva. Srednerusskaja černozemnaja oblast', Sankt-Peterburg 1902, S. 164.

149 Alfred Kirchhoff (Hrsg.): Länderkunde von Europa. Rußland, Leipzig, Wien 1907, S. 292.

Postkarten, die zur selben Zeit in Deutschland entstanden.[150] Mehr als ein Drittel aller Ansichten aus Tula zeigen Straßenfluchten, Stadtpanoramen oder Gebäude, die der Bildunterschrift nach keine spezifische Funktion hatten (im Gegensatz zu Schulen, Museen oder Verwaltungsgebäuden).[151] Zumeist war die Kamera bei diesen Aufnahmen auf Augenhöhe positioniert, und der Fotograf nutzte die städtische Bauweise für Bilder, die durch die Zentralperspektive und die schrägen Linien des Bildaufbaus eine Tiefenwirkung entwickeln sollten.[152]

Gefolgt werden diese Aufnahmen der Anzahl nach von Postkarten, die eine Fabrik (17 Karten), eine Kirche (zwölf Karten), den Kreml (elf Karten), eine Bildungseinrichtung (zehn Karten) eine Brücke (acht Karten) oder einen Park zeigen (sieben Karten). Regula Burri stellt in ihren Forschungen zu Postkarten die These auf, dass Reiseführer maßgeblich die Wahl der Postkartenmotive beeinflussten.[153] Ihr zufolge wählten die Fotografen in Anlehnung an diese Publikationen ihre Motive für neuen Korrespondenzkarten aus, und die Erwartungen der Käufer orientierten sich ebenfalls an diesem Vorbild. Dies mag für Moskau zutreffen, wo Fotografien des Kremls insgesamt auf Postkarten überwogen.[154] Für Städte abseits der großen, kulturellen Zentren, darunter auch Tula, stellte sich die Situation anders dar. Hier lassen sich aufschlussreiche Unterschiede zwischen der visuellen Erzählung und der schriftlichen Schilderung in Reiseführern sowie in den Führern der Eisenbahngesellschaften beobachten.

Russische Reiseliteratur, die sich an den Durchschnittsreisenden wandte, zeigte so gut wie keine Fotografien von Fabriken.[155] Die Autoren und

150 Walter: Die Ansichtskarte als visuelles Medium, S. 52.

151 Einschränkend muss hier angemerkt werden, dass auf einigen Postkarten auch Kirchen oder deren Glockentürme zu sehen waren, obwohl sich die Bildunterschrift nur auf den jeweiligen Straßennamen bezog. Gleiches gilt auch für Industrieanlagen. Diese sind insofern schwieriger zu erkennen, als dass der Betrachter zwar Schornsteine entdecken kann, es aber häufig nicht klar ist, ob diese zu einem Fabrikgebäude gehören oder eventuell ein Heizwerk darstellen. Darum stützen sich Auswahl und Analyse der folgenden Postkarten in erster Linie auf deren Bildunterschriften.

152 Wirz: Landkarten und Traumbilder der Moderne, S. 93.

153 Burri: Die Welt im Taschenformat, S. 12.

154 Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 20.

155 Zwar wäre es denkbar, dass sich in einem Reiseführer die Fotografie einer Fabrik findet, aber es fehlen sowohl die Marker wie hohe Schornsteine, als auch eine entsprechende Bildunterschrift. In diesem Falle wäre nur ein ortskundiger Betrachter in der Lage gewesen, das abgebildete Objekt zu erkennen. So bei einer Abbildung aus Kolpino: Vladimir Alekseevič Adadurov: Illjustrirovannyj putevoditel' po Nikolaevskoj ž. d., Petrograd 1914, S. 45–46. Für diese Arbeit wurden zahlreiche Reiseführer mit Blick auf Aufnahmen von Industrieanalgen hin ausgewertet, darunter: o. A.: Putevoditel' po Rossii. „Frum", Sankt-Peterburg 1909; L. Dekroz: Illjustrirovannyj Al'bom-Putevoditel' po Volge. S vidami

Herausgeber schrieben Fabrikhallen und rauchenden Schornsteinen keinen besonderen visuellen Reiz zu, erwähnten Fabriken aber durchaus in ihren Texten, wie unter anderen das Beispiel Tula zeigt. So nennt ein Autor 1893 in seiner Stadtbeschreibung die wichtigsten Daten der Stadtgeschichte, darunter 1712, das Gründungsjahr der Tulaer Waffenfabrik. Darüber hinaus erwähnt er weitere Industriezweige, für die der Ort bekannt war.[156] Allerdings bleiben diese Angaben eher allgemein. Sehr viel mehr Raum nimmt die Beschreibung der Waffenfabrik in den deutschen und englischen Ausgaben des Baedekers ein.[157] Der Baedeker von 1897 empfiehlt sogar dezidiert den Besuch der Fabrik, der allerdings im Voraus beim Kriegsministerium beantragt werden müsse.[158] Die beiden späteren Ausgaben erwähnen den Standort des Unternehmens, die Statue Peters I. aus dem Jahr 1912 und geben Informationen über den Architekten der Fabrikgebäude.[159] Hier zeigt sich deutlich, dass im Gegensatz zur russischen Reiseliteratur die Herausgeber der Baedeker dem Bereich der Technik von Anfang an eine wichtige Rolle beimaßen.[160]

Eine Ausnahme unter der russischen Reiseliteratur sind die Reiseführer der russischen Eisenbahngesellschaften. Ihre Autoren erwähnen Fabriken sehr oft

---

glavnych gorodov po Volge: Nižnjago-Novgoroda, Kazani, Simbirska, Samary, Saratova, Astrachani i s mnogimi illjustracijami, Moskva 1890; N. I. Ignatov: Po Rossii. Putevoditel' i Spravočnik po Vsej Rossii. Železnyja dorogi, parochodstva, počtovye trakty, Sankt-Peterburg 1901; N. I. Ignatova: Drevnyj Peterburg. Putevoditel'-Spravočnik s illjustracijami i planom S.-Peterburga, Sankt-Peterburg 1900; M. A. Moskvič: Illjustrirovannyj praktičeskij putevoditel' po Moskve i okrestnostjam s priloženiem: desjati planov, 32 illjustracij, alfavita i proč, Odessa [2]1908; N. N. Putnika: Putevoditel' po Krymu, Kavkazu i Vostoku (Konstantinopel' Kaur), Odessa [3]1899; N. N. Putnika: Vseobščij illjustrirovannyi putevoditel'. Glavnejšie železnodorožnye maršruty i morskija putešestvija, Krym, Kavkaz i Vostok, Sankt-Peterburg 1914; o. A.: Illjustrirovannyj putevoditel' po jugozapadnym kazennym železnym dorogam, Kiev 1898; o. A.: Putevoditel' po Moskovsko-Kurskoj železnoj dorogi; o. A.: Putevoditel' po Moskovskoj Okružnoj železnoj doroge, Moskva 1909; A. M. Karačunskij (Hrsg.): Sputnik po Peterburgu, illjustrirovannyj, Sankt Peterburg 1906.

156 Tilli (Hrsg.): Putevoditel' po Rossii. Karmannoe izdanie. Sostavlen po oficial'nym svedenijam. Polnoe soderžanie železnodorožnych i parochodnych soobščenij po vsej Rossii. S priloženii železnodorožnoj karty so vsemi neobchodimymi svedenijami, Moskva [6]1893, S. 44.

157 Baedeker: Russland nebst Teheran, S. 346; Karl Baedeker: Russia with Teheran, Port Arthur, and Peking. Handbook for Travellers, Leipzig 1914, S. 361.

158 Baedeker: Russland, S. 358.

159 Die englische Ausgabe erwähnt, dass ein großer Teil der Fabrikbauten unter der Bauaufsicht eines Engländers namens Trewheller entstanden sei. Baedeker: Russia with Teheran, S. 361.

160 Susanne Müller: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers, 1830–1945, Frankfurt a. M., New York 2012, S. 145.

in ihren Texten und führen detaillierte Produktionszahlen sowie die Größe der Belegschaften auf.[161] Teilweise sind die Publikationen großzügig mit Innen- und Außenaufnahmen der Betriebe illustriert. Diese Reiseführer entstanden vermutlich in Kooperation mit den Unternehmen entlang der Eisenbahnlinien. Während die touristischen Führer sich auf klassische Architektur- und Kunstmotive beschränkten, feierten die Eisenbahngesellschaften die neuen Entwicklungen der Industrialisierung und Technik, zu denen sie auch Fabriken zählten. Die teilweise aufwendigen Veröffentlichungen dienten der Selbstdarstellung der Eisenbahngesellschaften und inszenierten das Zarenreich als stark industrialisiertes Imperium.

Reiseführer vermittelten Eindrücke unbekannter Orte, indem die Menschen im 19. Jahrhundert ähnlich wie in der frühen Neuzeit Reiseliteratur nutzten, um ihr Wissen über die Welt zu erweitern und vom Lehnstuhl aus unbekannte Gebiete zu erkunden.[162] Leider lässt sich für den russischen Fall nicht nachvollziehen, inwiefern sich Postkartenherausgeber und Fotografen tatsächlich durch Reiseführer in ihrer Motivwahl beeinflussen ließen. Es ist anzunehmen, dass in den touristischen Hochburgen viele Reiseliteratur gelesen hatten, weshalb ein Zusammenhang mit Postkartenvorlieben denkbar wäre.[163] Abseits der kulturellen Zentren war die Anzahl belesener Reisender kleiner, somit dürften sie eine geringere Rolle für den Ansichtskartenmarkt gespielt haben. Die Hersteller richteten ihre Produkte auf eine lokale Kundschaft aus, deren Geschmack besonders die ortsansässigen Kartenproduzenten gut kannten.

Von den Tulaer Karten der Sammlung Tagrin stammt rund die Hälfte von lokal ansässigen Herausgebern. Diese hatten den Vorteil, dass sie besser abschätzen konnten, welche lokalen Besonderheiten vor Ort galten. In einer Stadt waren Fabriken neue, eventuell fremdartige Bauwerke ohne besondere

---

161 Beispielsweise: Ekaterininskaja železnaja doroga (Hrsg.): Po Ekaterininskoj železnoj doroge, Bd. 1, Ekaterinoslav 1903, S. 130–147; Ekaterininskaja železnaja doroga (Hrsg.): Po Ekaterininskoj železnoj doroge, Bd 2, Ekaterinoslav 1912, S. 56–63, 106–111, 252–259; o. A.: Putevoditel' po Moskovsko-Kurskoj železnoj dorogi, S. 118–123. Zu Tula und seiner Waffenfabrik: S. 199–202.

162 Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 51–53.

163 Vermutlich handelt es sich bei der Mehrzahl jedoch um gewöhnliche Reiseführer. Die Eisenbahnführer hatten eine deutlich geringere Auflage und waren teurer, so dass touristische Führer ein breiteres Publikum gehabt haben dürften. Teilweise erschienen sie in fast identischer Ausgabe über mehrere Jahre: Russkoe obščestvo parochodstva i torgovli: Rospisanija rejsov parochodov i Tarify. Odessa, bereg Kryma i Kavkaza, Odessa 1899; Russkoe obščestvo parochodstva i torgovli: Illjustrirovannyj putevoditel' po Odesse, Krymu, Kavkazu i vostoku. Konstantionpel'-Kair, Odessa [9]1905; Russkoe obščestvo parachodstva i torgovli: Putevoditel' po Krymu, Kavkazu i Bližnemu vostoku, Odessa 1913.

Relevanz für das Erscheinungsbild des Ortes;[164] hier hätten Fabrikpostkarten kaum Käufer gefunden. In anderen Fällen waren Fabriken Teil der lokalen Identität, so dass ihre Fotografien Korrespondenzkarten schmückten. Unter allen vorrevolutionären Karten der Sammlung Tagrin findet sich keine, die eine Fabrik in St. Petersburg zeigt.[165] In der russischen Hauptstadt gab es zahlreiche Unternehmen mit vielen Arbeitern, die über die modernste technische Ausstattung verfügten.[166] Diese Betriebe hinterließen zwar Fotografien, nur erschienen diese in Alben und Festschriften. Die Nachfrage nach Fabrikpostkarten war in der Hauptstadt offenbar gering.[167] Die Metropole war für die Zeitgenossen kein Ort der Fabriken, sie war das Zentrum des Russischen Reichs und damit ein imperialer Ort.[168] Diese selektive Wahrnehmung spiegelt auch die russische Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren Autoren das industrielle St. Petersburg weitgehend ausklammerten.[169]

In Tula waren Fabrikpostkarten hingegen beliebt, gut zwölf Prozent aller Ansichtskarten zeigten Fabrikdarstellungen. Sicher hatte die Stadt weniger Sehenswürdigkeiten als die beiden Hauptstädte,[170] dennoch erklärt dies nicht die vergleichsweise hohe Anzahl von Fabrikmotiven im Vergleich zu sonstigen besonderen Bauwerken in Tula. Sie übertrafen beispielsweise die gedruckten Ansichten des Kremls deutlich.[171] Ausgehend von der Annahme, dass in der Provinzstadt Tula Käufer von Ansichtskarten weniger Touristen waren, sondern die Druckerzeugnisse einen regionalen Markt und Geschmack bedienten, lassen sich Hypothesen über das lokale Aufmerksamkeitspotential für

164 Zur Wahrnehmung von Fabriken beispielsweise: Steinberg: Proletarian Imagination, S. 161–164.

165 Über ergänzende Internetrecherchen konnten einige wenige Postkarten mit Fabrikmotiven aus der russischen Hauptstadt ausfindig gemacht werden. Allerdings zeigt die überwiegende Mehrheit der Karten Aufnahmen von Bauwerken oder Denkmälern.

166 Portal: The Industrialization of Russia, S. 831–832.

167 Für den Fall Moskau gilt eine ähnliche Beobachtung. Hier findet sich unter dem Stichwort „*zavod*“ oder „*fabrika*“ nur eine Postkarte zu einer Handwerks- und Industrieausstellung, die 1913 in Moskau stattgefunden hatte.

168 Katerina Clark: Petersburg. Crucible of Cultural Revolution, Cambridge, London 1995, S. 58–73; Karl Schlögel: Petersburg. Das Laboratorium der Moderne, 1909–1921, München, Wien 2002, S. 27–41.

169 Julie A. Buckler: Mapping St. Petersburg. Imperial Text and Cityshape, Princeton, Oxford 2005, S. 180, 182.

170 In der Enzyklopädie *Rossija. Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva* wird bei der Stadtbeschreibung Tulas angemerkt, dass nur wenige alte Bauwerke die Zeit überdauert hätten. Semenov (Hrsg.): Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva, S. 434.

171 Unter den Karten der Sammlung Tagrin zu Tula befinden sich 16 Ansichten von Fabriken und nur elf Darstellungen des Kremls, dabei wurden sowohl Gesamtansichten gezählt als auch Karten, die nur einen Turm oder ein Tor des Kremls zeigen.

Fabriken aufstellen. Die Menschen betrachteten Industriebetriebe als Bestandteil des Stadtbilds, der regionalen Besonderheit und identifizierten sich mit den Unternehmen. Entsprechend kauften sie auch Karten mit Fabrikmotiven.[172]

Die Analyse der Fabrikaufnahmen zeigt, dass die Postkartenherausgeber weder eine Akkordeon- noch eine Samowarfabrik als Postkartenmotiv ausgewählt hatten, obwohl letztere sogar mehrere hundert Menschen beschäftigten.[173] Zwei Postkarten zeigen eine Zucker- und eine Patronenfabrik und damit den zweit- und drittgrößten industriellen Arbeitgeber in Tula.[174] Der Zuckerindustrie in Tula gelang erst im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts der Durchbruch, obwohl bereits 1802 die erste Zuckerfabrik im ganzen Zarenreich hier ihre Türen geöffnet hatte.[175] Ob es sich bei der abgebildeten Firma um dieses Unternehmen handelt, lässt sich zwar nicht eindeutig nachvollziehen, aber die nationale Bedeutung dieser Gründung für die russische Wirtschaft könnte den Druck einer Postkarte gerechtfertigt haben.

Die restlichen 14 Drucke zeigen Ansichten des *Imperatorskij Tul'skij Oružejnyj Zavod*, der Waffenfabrik in Tula. Dieser Betrieb hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Gefüge der Stadt einen besonderen Stellenwert, den er sich bis heute erhalten hat. Es war das älteste Unternehmen Tulas. Auf Initiative Peters I. gegründet, profitierte es von der Popularität seines Gründers und repräsentierte gleichzeitig den wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt.[176] Bis ins 19. Jahrhundert hinein gab es außer der Waffenfabrik nur wenige große Betriebe vor Ort.[177] Weiter stand die Fabrik symbolisch für das metallverarbeitende Gewerbe allgemein. Im Gouvernement Tula waren etwa drei Viertel aller Arbeiter in der Eisen- und Stahlindustrie tätig, sowohl in der verarbeitenden Industrie als auch im Berg- und Hüttenwesen.[178] Damit stand die Waffenfabrik

---

172 Möglicherweise stellten Handelsvertreter, die zur Waffenfabrik oder den zahlreichen anderen Unternehmen reisten, eine weitere Käufergruppe für Fabrikpostkarten aus Tula dar.

173 o. A.: Spisok Fabrik, zavodov i dr. promyšlennyci predprijatij Tul'skoj gubernii, S. 8–9. Interessant ist, dass auch im lokalen Archiv GATO nur eine Fotografie archiviert ist, die eine Samowarfabrik zeigt. GATO f. 3097, op. 3, d 67.

174 Zuckerfabrik, GMISPb ST: 363200_395; Patronenfabrik, GMISPb ST: 363200_328. Ebd., 14–15; 20–21; Semenov (Hrsg.): Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva, S. 435. P. A. Poffart: Die Königreiche Schweden und Norwegen, das Kaiserthum Rußland und Königreich Polen, und Freistaat Krakau, Stuttgart 1841, S. 524. Insgesamt gewann die Lebensmittelindustrie im Gouvernement Tula besonders in den 1870er und 1880er Jahren an Bedeutung. Bakulev; Solomencev: Promyšlennost', S. 77.

175 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 53.

176 Baedeker: Russland, S. 357.

177 Poffart: Die Königreiche, S. 524.

178 Mel'šijan: Tul'skaja Oblast', S. 46.

stellvertretend für all die kleineren metallverarbeitenden Betriebe, die die Postkarten nicht zeigten. Außerdem war sie der größte Arbeitgeber der Stadt und beschäftigte bereits um 1900 zwischen 8.000 und 10.000 Menschen.[179] Im Vergleich zu anderen Branchen erhielten Arbeiter in der metallverarbeitenden Industrie im Zarenreich den höchsten Lohn[180] und sie waren mehrheitlich gebildet, so dass sie als potentielle Käufer von Ansichtskaten betrachtet werden können.[181] Die Industriemotive dürften in Tula aber auch über die Arbeiter hinaus Bevölkerungsgruppen angesprochen haben.

Immer wieder betonten Zeitgenossen in ihren Ortsbeschreibungen die fortschrittliche Ausstattung der ortsansässigen Industrie, speziell der Waffenfabrik,[182] was zeigt, dass auch breitere Teile der Bevölkerung mit Bewunderung auf das Unternehmen blickten. Möglicherweise war die Reputation der Fabrik so positiv, weil sie ein staatliches Unternehmen und eine Gründung Peters I. war. Die Waffen und Geschütze aus Tula waren im ganzen Zarenreich bekannt. Der Baedeker von 1897 wies darauf hin, dass Besucher in Museen in St. Petersburg und Moskau alte Gewehre aus der Tulaer Produktion bestaunen könnten.[183] Der Autor hob die Bedeutung der Provinzstadt hervor, indem er betonte, dass aus der lokalen Fabrik Objekte stammten, die sogar in den kulturellen Zentren des Imperiums die Bewunderung der Menschen auf sich zogen. Dieser Hinweis verdeutlicht noch einmal, dass Tula weniger für ein bestimmtes Bauwerk oder Denkmal bekannt war, sondern für seine Produkte aus der metallverarbeitenden Industrie.[184] Weil es jedoch nicht üblich war, Ansichtskarten mit Produktfotografien zu versehen, standen die Karten mit Illustrationen der Waffenfabrik symbolisch für die in ihr hergestellten Gewehre und Geschütze. Die Waffenfabrik und ihre fotografischen Abbilder auf Korrespondenzkarten dienten als Identifikationsobjekte für die Stadt und ihre Region.

Auch Postkarten aus anderen Regionen geben Hinweise darauf, dass in der Provinz des Zarenreichs Fabriken mitunter sehr viel Aufmerksam bekamen und wichtige Bezugspunkte für die lokale Bevölkerung waren. Es

179 Semenov (Hrsg.): Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva, S. 435.

180 Er war mit gut 338 Rubel pro Jahr fast doppelt so hoch wie in der Nahrungsmittelindustrie. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1196.

181 Mel'šijan: Tul'skaja Oblast', S. 47. Für eine ausführliche Schilderung der Tulaer Arbeiter sowie ihrer Vorlieben und Bräuche siehe: Poffart: Die Königreiche, S. 527–528.

182 Beispielsweise: Kirchhoff (Hrsg.): Länderkunde, S. 292; speziell zur Ausstattung der Waffenfabrik in der vorrevolutionären Zeit siehe auch: Poffart: Die Königreiche, S. 527; oder in der Sekundärliteratur: Ul'jancevym: Vo vremja feodal'nye.

183 Baedeker: Russland, S. 357.

184 Mel'šijan: Tula, S. 25–26.

sind Ansichtskarten der Serie *Na Urale* (Im Ural), die Veniamin Leon'evič Metenkov herausgab, mit der der Lichtbildner aus Ekaterinburg seine Region dokumentierte. In der Sammlung Tagrin erschienen unter den Suchergebnissen mit dem Stichwort *zavod* (Betrieb) mehrere Postkarten, die keine Fabriken zeigen, sondern Landschaftsfotografien von Flüssen, Uferböschungen oder markanten Felsformationen.[185] Nicht das Motiv, sondern die Beschriftung der Karten und die Ortsangabe waren verantwortlich, dass sie unter den Ergebnissen erschienen.[186] So nennen mehrere Karten den *Kamenskij zavod* (Kamenskier Betrieb)[187] als geografischen Bezugspunkt. In dieser Bezeichnung fallen zwei Bedeutungen zusammen: der Name einer Fabrik sowie die Bezeichnung eines Orts.[188] Im Ural kam es Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer Reihe von Unternehmensgründungen. Um die Betriebe siedelten sich Ortschaften an, die bis in die 1920er Jahre hinein den Namen der jeweiligen Fabrik trugen. Dies zeigt, welch große Bedeutung die Industrie für die Uralregion hatte.

8.5 Eine neue Karte des industrialisierten Zarenreichs

Russische Postkarten waren ein Massenmedium, das vielfältige Facetten des Zarenreichs abbildete. Während die Redaktionen der illustrierten Zeitschriften überwiegend in St. Petersburg und Moskau saßen, war die Herausgeberlandschaft von Ansichtskarten sehr divers: Neben großen Verlegern wie *Svjatoj Evgenii* oder *Šerer, Nabgol'c i Ko* aus den beiden russischen Hauptstädten gab es viele regionale Akteure auf dem Ansichtskartenmarkt. Das Bildprogramm, das Ansichtskarten von einer bestimmten Ortschaft zeichneten, war eine Mischung aus Fremd- und Eigenwahrnehmung, aus Erwartungen, die ortsfremde Verleger an eine Stadt herantrugen, und Motiven, die lokale Produzenten und Käufer mit ihrer Gemeinde verbanden. Die Fallstudie aus Tula zeigte bereits, dass Industrie beziehungsweise Fabriken an manchen

185 Beispielsweise: GMISPb ST: 363207_911–913; 363208_180–184; 363208_187.

186 Beispielsweise: Rossija. Ural. Kamennye vorota na reke Iseti u Kamenskogo zavoda, № 367 – Russland. Ural. Steinernes Tor am Fluss Iset' beim Kamensker Betrieb, № 367, GMISPb ST: 363207_911 oder Rossija. Ural. Reka Kamenka v 5 verstach ot Kamenskogo zavoda, № 301 – Russland. Ural. Der Fluss Kamenka fünf Werst vom Kamensker Betrieb entfernt, № 301, GMISPb ST: 363208_187.

187 Details zu diesem metallverarbeitenden Betrieb: Buranov: Akcionirovanie gorozavodskoj promyšlennosti Urala, S. 165.

188 V. N. Bočkarev; S. M. Tomsinskij: Ural v pervoj polovine XVIII veka, in: K. S. Machanek; V. V. Muchin; P. I. Chitrov (Hrsg.): Istorija Urala, Bd. 1. Pervobytnoobščinnyj stroj, period feodalizma, period kapitalizma, Perm' 1963, S. 94–108, S. 96–103.

Orten Teil der visuellen Erwartung der Konsumenten waren und als Postkartenmotive dienten, in anderen Fällen dagegen nicht.

Zur Erhärtung dieser Beobachtung wurde analysiert, woher die 500 Fabrikansichten der Sammlung Tagrin stammen. Alle Ortsbezeichnungen wurden aufgelistet und je nach ihrer Häufigkeit mit unterschiedlich großen Markierungen in einer Karte verzeichnet (Abb. 70).

Bis auf wenige Ausnahmen konzentrieren sich die Herkunftsorte der Industrieansichten auf den europäischen Teil des Zarenreichs. Der Osten des Russischen Reichs erlebte seinen industriellen Aufschwung erst nach der Oktoberrevolution. Auf der Landkarte treten die beiden großen Industriezentren St. Petersburg und Moskau nicht in Erscheinung, obwohl gerade hier Unternehmen mit der neuesten, technischen Ausstattung ihren Sitz hatten.[189] Es hätte zahlreiche Gründe gegeben, diese Fabriken auf Postkarten zu bannen. Die Herausgeber hätten die Möglichkeit gehabt, zu demonstrieren, dass die Industrie des Zarenreichs es zumindest teilweise mit der westeuropäischen Konkurrenz aufnehmen konnte. Weiter hätten die Arbeiter einen möglichen Kundenkreis darstellen können.[190] Insbesondere in St. Petersburg gab es viele metallverarbeitende Betrieben mit finanziell bessergestellten Arbeitern.[191] Hingegen dominierte in Moskau die Textilindustrie, deren Arbeiter weniger Lohn erhielten und sich vermutlich weniger oft Ansichtskarten leisten konnten. Die Herausgeber der Postkarten in der Sammlung Tagrin entschieden sich stattdessen dafür, die beiden Metropolen des Russischen Reichs als Kultur- statt als Industriestandorte darzustellen.[192]

Regionen mit besonders viel Industrie verortet die Karte rund um Moskau, insbesondere östlich der Stadt, im Donezbecken sowie im Ural. Von der Anzahl der Fabrikkarten ausgehend präsentierte sich die russische Provinz technisch fortschrittlicher als das Zentrum des Imperiums. Neben Ortschaften, die sich erst Ende des 19. Jahrhunderts zu Industriestandorten entwickelt hatten wie der Donbass, stammt eine besonders große Zahl an Fabrikpostkarten aus

189 Portal: The Industrialization of Russia, S. 831–833; Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 66.

190 Die Arbeiterschaft machte ca. zehn Prozent der Stadtbevölkerung aus, ein ungewöhnlich großer Anteil für das Zarenreich. Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 66.

191 In Frankreich war es sehr verbreitet, dass Arbeiter Fotografien der Unternehmen erstanden, in denen sie selbst tätig waren. Assegond: La photographie du travail, S. 226, 257–260.

192 Auch in anderen europäischen Städten wie Paris konzentrierten sich Herausgeber von Postkarten auf bestimmte Sujets und Stadtviertel. Insbesondere wenig bürgerlich geprägte Viertel fanden kaum visuellen Niederschlag auf Postkarten. Naomi Schor: Cartes Postales. Representing Paris 1900, in: David Prochaska; Jordana Mendelson (Hrsg.): Postcards. Ephemeral Histories of Modernity, Pennsylvania 2010, S. 1–23, S. 15.

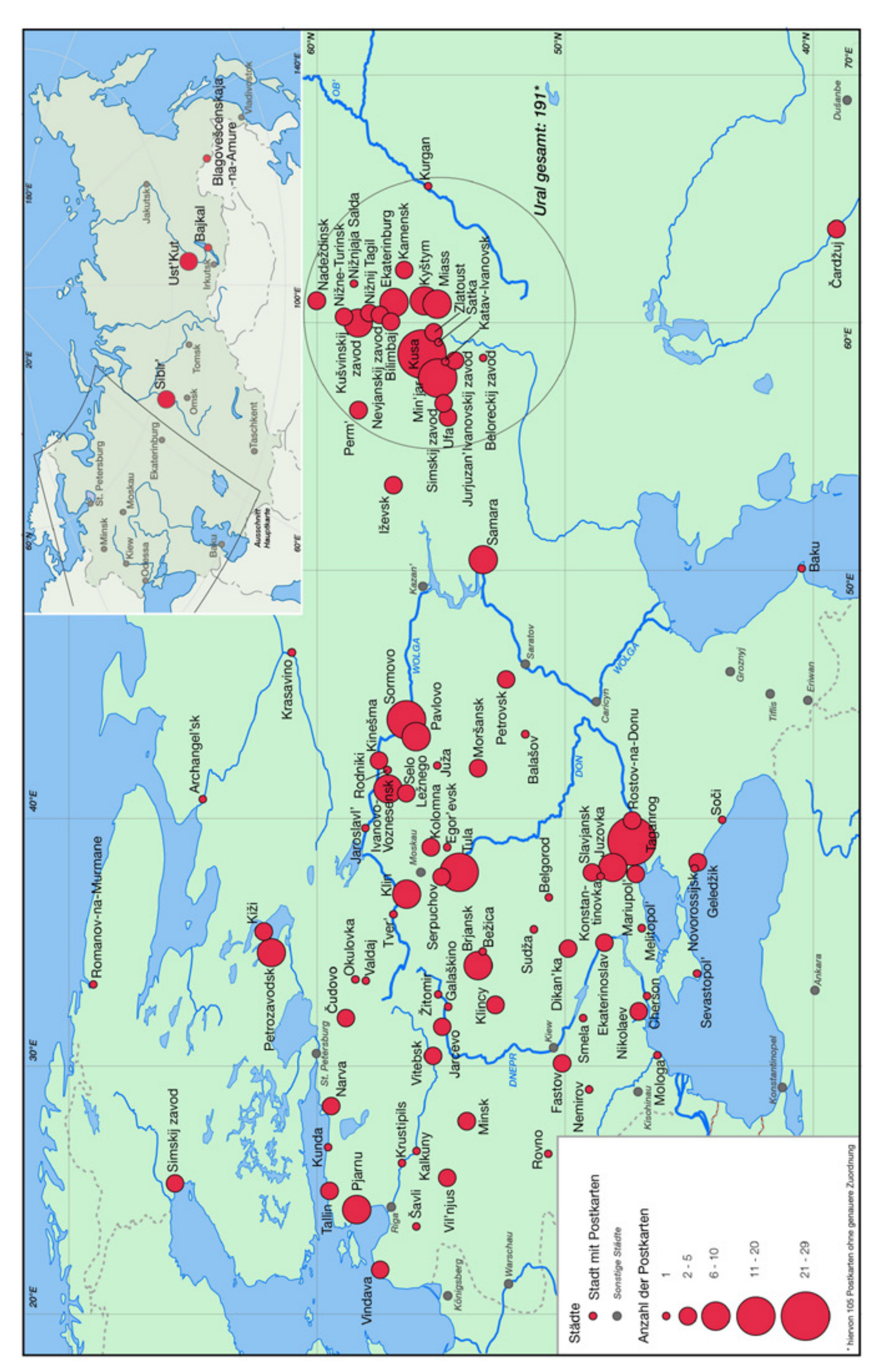


Abb. 70 Herkunftsorte der Postkarten der Sammlung Tagrin zu den Stichworten *zavod* (Betrieb) und *fabrika* (Fabrik). Erstellt von Eric Losang

Regionen, die Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Bedeutung als führender Industriestandort bereits verloren hatten wie der Ural oder Tula. Die Analyse der Landkarte basiert auf der Annahme, dass sich das Bildprogramm von Korrespondenzkarten ausgehend von Erwartungen externer Herausgeber und Reisender entwickelte sowie durch Vorlieben lokaler Konsumenten beeinflusst wurde. Die Korrespondenzkarten und ihre regionale Verteilung können Hinweise darauf geben, in welchen Regionen des Zarenreichs die Industrie ein zentraler Bestandteil der regionalen Identität war.[193] In diesen Fällen fanden Fabriken als Motiv auf Postkarten Verwendung und weckten das Interesse der Käufer.

Der Ural wie auch das Gebiet um Tula blickte Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine lange industrielle Tradition zurück. Mit den ersten Gründungen von Eisengießereien und metallverarbeitendem Gewerbe hatte sich der Ural bereits im 18. Jahrhundert zum Herzen der russischen Industrie entwickelte.[194] Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verlor die Industrie im Ural ihre ehemals führende Position in der Eisenproduktion an westeuropäische Staaten und später an den Donbass.[195] Der Grund dafür waren fehlende Investitionen,[196] das Ausbleiben weiterer Schritte zur Förderung der Industrialisierung sowie die geografische Lage abseits der neu entstehenden Verkehrswege. Zwar war der Ural über die Wasserwege an die Zentren angebunden, der Transport der Produkte nach Petersburg dauerte jedoch mehrere Monate, und im Winter konnten Schiffe diese Routen nicht befahren.[197] Im Zuge der Wirtschafts-

193 Roger Downs; David Stea: Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen, New York 1982, S. 24; Robert Lloyed; Rex Cammack: Constructing Cognitive Maps with Orientation Biases, in: Juval Portugali (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, Dorbrecht u. a. 1996, S. 187–213, S. 187; M. Jeanne Sholl: From Visual Information to Cognitive Maps, in: Juval Portugali (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, Dorbrecht u. a. 1996, S. 157–186, S. 162.

194 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 19; Portal: L'Oural au XVIIIe siècle; Vladislav Vladimirovič Muchin: Istorija gornozavodskich chozjajstv Urala pervoj poloviny XIX veka. Učebnoe posobie po speckursu, Perm' 1978.

195 Pavel Grigor'evič Ryndzjunskij: Utverždenie kapitalizma v Rossii. 1850–1880 gg, Moskva 1978, S. 206–219. Zur Entwicklung der Wirtschaft in der Ukraine beispielsweise: L. G. Mel'nik: K voprosu o načale promyšlennogo perevorota v Rossii, Na materialach Ukrainy, in: Akademii nauk SSSR (Hrsg.): Problemy genezisa kapitalizma, Moskva 1979, S. 104–136.

196 James Harris: The Great Urals. Regionalism and the Evolution of the Soviet System, Ithaca 1999, S. 13.

197 Erst Ende der 1870er Jahre erhielten erste Ortschaften im Ural eine Anbindung an die Eisenbahn. Portal: The Industrialization of Russia, S. 847; Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 23; Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 75.

krise Anfang des 20. Jahrhunderts und dem Verfall der Metallpreise gerieten viele Unternehmen in der Region in finanzielle Schwierigkeiten oder mussten Bankrott anmelden,[198] so dass es zu Diskussionen über den Untergang der Industrie im Ural kam.[199]

Das Gouvernement Tula war ebenfalls eine Region, in der Ende des 19. Jahrhunderts die Anzahl der Fabriken nicht nur mit Blick auf den Durchschnitt des gesamten Imperiums sehr hoch war. Die Gebiete in und um Tula verzeichneten sogar eine höhere Dichte an Fabriken als das stark industrialisierte Gouvernement Moskau.[200] Der größte Arbeitgeber in der Gouvernementshauptstadt, die Waffenfabrik, litt zwar nicht so stark unter der Wirtschaftskrise, aber auch sie sah sich mit neuen Konkurrenten aus anderen Regionen des Russischen Reichs konfrontiert. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich beispielsweise St. Petersburg zu einem wichtigen Zentrum der Rüstungsindustrie.[201]

Im Zuge der großen Infrastrukturprojekte kamen im 19. Jahrhundert Diskussionen über die Zukunft einzelner Regionen des Zarenreichs auf, wie Walter Sperling am Beispiel der Eisenbahn herausgearbeitet hat. Vor diesem Hintergrund begannen Menschen in den Provinzen des Reichs ein Verständnis für ihre lokalen Besonderheiten zu entwickeln, es schlossen sich beispielsweise erstmals Interessierte zusammen, um die Geschichte ihrer Region zu erforschen.[202] Diese Entwicklungen bilden den Hintergrund, vor dem Metenkov seine Postkartenserie des Urals herausgab, deren Motive das Gebirge als stark industriell geprägtes Gebiet zeigen. In Tula waren ebenfalls

---

198 Vjatkin: Gornozavodskij Ural, S. 241.

199 Harris: The Great Urals, S. 18. In der Sowjetunion wurde der Ural durch Neugründungen und die forcierte Förderung der Schwerindustrie wieder zu einem Industriezentrum. Stephen Kotkin: Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization, Berkeley 1995; Lennart Samuelson: Tankograd. The Formation of a Soviet Company Town, Cheliabinsk, 1900s–1950s, Basingstoke 2011.

200 Bakulev; Solomencev: Promyšlennost', S. 101.

201 Beispielsweise im *Putilovskij Zavod*: Obščestvo Putilovskij Zavod: V pamjat' poseščenija ego imperatorskim veličestvom Putilovskago zavoda i verfi, 31 Marta 1915 goda, Petrograd 1915; Grant: Big Business in Russia, S. 2. Auch in anderen Industriezweigen verstärkten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Unterschiede zwischen einzelnen Regionen. Dabei war besonders markant, wie sich Zentrum und Peripherie auseinanderentwickelten. Hildermeier: Geschichte Russlands, S. 1129–1130.

202 Vergleichsweise hierzu: Sperling: Der Aufbruch der Provinz, S. 224–225; Walter Sperling: Der Eisenbahnbau und die „Entdeckung" der russischen Provinz (1850–1920), in: Jörg Baberowski; David Feest; Christoph Gumb (Hrsg.): Imperiale Herrschaft in der Provinz. Repräsentation politischer Macht im späten Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 196–222, S. 212–213, 216.

Herausgeber vor Ort maßgeblich daran beteiligt, das Bild der Stadt als Industriestandort zu propagieren. Sechs der zehn Herausgeber von Fabrikkarten stammten aus der Gouvernementshauptstadt.

Die große Bedeutung lokaler Akteure bei der Produktion von Fabrikpostkarten könnte darauf zurückzuführen sein, dass diese Herausgeber sich ihrer Heimatregion besonders verbunden fühlten. Sie bemühten sich darum, das Bild der Region möglichst positiv darzustellen. Wenn zu ihrem Selbstverständnis Fabriken gehörten, zeigten sie diese von ihrer besten Seite. Möglicherweise spielte auch eine gewisse Nostalgie eine Rolle,[203] die Sehnsucht nach einer Vergangenheit, in der die eigene Region eine größere Bedeutung gehabt hatte. Nach 1900 waren auch die Fabriken in der Provinz von den Auswirkungen der Wirtschaftskrise betroffen. Vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Abschwungs mussten der Aufstieg neuer Industrieregionen und der Verlust des eigenen Einflusses noch schmerzlicher erschienen sein. Die große Anzahl von Fabrikmotiven kann in diesem Kontext auch als Ausdrucksform in einem Konkurrenzkampf um politische Aufmerksamkeit und finanzielle Unterstützung interpretiert werden. James Harris beschreibt, dass sich die Zeitgenossen im Uralgebiet darüber im Klaren waren, dass ihre Betriebe im Vergleich zu den neu gegründeten Unternehmen im Donbass bezüglich neuer Investitionen wenig fortschrittlich waren.[204] Während die russische Regierung sowie ausländische Geldgeber die Neugründungen im Donezbecken großzügig förderten, waren die metallurgischen Betriebe im Ural auf sich alleine gestellt. Vor diesem Hintergrund bemühten sich die lokalen Industriellen, in St. Petersburg das Bewusstsein der Regierung auf die schwierige finanzielle Lage ihrer Unternehmen zu lenken. Doch obwohl beispielsweise 1910 Vertreter des Handels- und Industrieministeriums zugaben, dass finanzielle Unterstützung notwendig sei, um die Betriebe im Ural zu erhalten, blieb die Hilfe von staatlicher Seite aus.

Neben wenigen neueren Industriestandorten wie Taganrog oder Sormovo, heute ein Stadtteil Nižnij Novgorods, stammten besonders viele Fabrikpostkarten der Sammlung Tagrin aus Industrieregionen, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit einem Bedeutungsverlust konfrontiert sahen. Indem die Herausgeber den wirtschaftlichen und industriellen Stellenwert ihrer Region oder Stadt in Form von Fabriken zu inszenieren suchten, schrieben sie visuell gegen den Verlust der wirtschaftlichen Relevanz ihrer Heimatgemeinden an.

---

203 Suzanne Vrome: The Ambiguity of Nostalgia, in: Yivo Annual, Jg. 21/1993, S. 69–86, S. 70–71; Svetlana Boym: The Future of Nostalgia, New York 2001, S. XIII–XIV.

204 Harris: The great Urals, S. 16–19.

8.6 Fazit

Das neue Medium der Postkarte war im Zarenreich ab den 1870er Jahren und besonders während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sehr populär. Die Karten ermöglichten eine schnelle und preiswerte Kommunikation zu einer Zeit, in der immer mehr Menschen ihren Heimatort verlassen mussten. Die mit fotografischen Aufnahmen bedruckten Karten halfen, menschliche Beziehungen auch über eine größere Distanz hinweg aufrechtzuerhalten. Die Korrespondenzkarten waren Massenprodukte, die in einem Geflecht von Nachfrage der Kundschaft, technischen Rahmenparametern, vorgeprägten Sehgewohnheiten der Fotografen und lokalen Spezifika und Vorlieben der Herausgeber entstanden.

Die Herausgeber setzten mit Ansichten von Gebäuden, Denkmälern oder Sehenswürdigkeiten Orte möglichst ansprechend in Szene. Fotografen griffen dabei auf eine Bildsprache zurück, zu deren zentralen Elementen die Positionierung der Kamera auf Augenhöhe und die Frontalansicht von Gebäuden zählten, Stilelemente, die in ganz Europa verbreitet waren.[205] Dies zeigt, wie eng die Verflechtungen zwischen Auftraggebern, Druckereien und Käufern aus unterschiedlichen Ländern in der Postkartenindustrie waren. Je nach Stadt spielten Fabrikdarstellungen bei der visuellen Präsentation eines Ortes eine wichtigere oder unbedeutendere Rolle. Das Fallbeispiel von Tula und die Analyse der Karten aus dem Ural zeigen, dass je nach Region lokale Herausgeber Fabriken als Kartenmotive viel Aufmerksamkeit zugestanden. Sie konnten zu Identifikationsobjekten eines Orts werden, so dass sie einen Platz auf den Postkarten erhielten. Fabriken boten den Akteuren außerhalb der beiden Hauptstädte die Möglichkeit, ihre Region als fortschrittlich darzustellen und potentielle Empfänger an die Bedeutung der regionalen Industrie für das gesamte Imperium zu erinnern. Schließlich geben die Beschriftungen der Karten Hinweise darauf, welche Orte im Zarenreich den Zeitgenossen als besonders industrialisiert galten. Auf der kognitiven Karte des industrialisierten russischen Raumes treten dabei besonders diejenigen Regionen in Erscheinung, deren unternehmerische Tradition bis ins 18. Jahrhundert zurückreichte, deren Stern sich Ende des 19. Jahrhunderts jedoch bereits im Sinken befand. In diesen Ortschaften und Regionen waren Fabriken beliebte Motive, während das Publikum in den politischen und kulturellen Zentren ihnen offenbar nur wenig Aufmerksamkeit entgegenbrachte.

205 Larina konnte bei ihren Untersuchungen feststellen, dass Postkartenmotive einer Region sich erstaunlich ähnlich waren, unabhängig davon, ob die Herausgeber aus Westeuropa oder aus dem Zarenreich stammten. Larina: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 18.

KAPITEL 9

Die Fabrik wird salonfähig – der Erste Weltkrieg

Am 29. Juni 1914, einen Tag nach dem Attentat auf den österreichischen Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand (1863–1914) in Sarajevo, veröffentliche die russische Zeitschrift *Iskry* Zeichnungen und Fotografien des Anschlags und der Festnahme des Täters.[1] In den folgenden Juliwochen war der sich anbahnende Konflikt in den Illustrierten präsent. Dies zeigen unter anderem Portraits ausländischer Politiker wie das des französischen Präsidenten Raymond Poincaré (1860–1934), der zu dieser Zeit das Zarenreich besuchte.[2] Pferderennen, Erinnerungsveranstaltungen für die Schriftsteller Tolstoj und Čechov, Pogrome oder Brände dominierten jedoch die Berichterstattung nach wie vor. Dies änderte sich mit der Ausgabe der *Iskry* vom 27. Juli 1914. *Vtoraja otečestvennaja vojna* (Der zweite vaterländische Krieg) titelte die Zeitschrift und präsentierte ihren Lesern Fotografien der Teilmobilmachung der russischen Armee,[3] Portraits russischer Generäle und militärischer Verbündeter[4] sowie eine ganzseitige Aufnahme der englischen Flotte.[5] Damit war der Erste Weltkrieg in den Illustrierten angekommen und erreichte die Leser in ihrem Alltagsleben. In den ersten Augustwochen prägten die Fotografien von russischen und verbündeten Militärs und Truppenverbänden die Zeitschriften. Bereits eine Woche nach Beginn des Kriegs erweiterte *Iskry* diese Motivauswahl um Aufnahmen ziviler Opfern des deutschen Vormarschs in Belgien.[6] Die Fotografien in Illustrierten ergänzten die Vorstellungen vom Krieg, die sich die Leser nach Schilderungen von Angehörigen, Presseberichten und Gerüchten machten.

Als das Deutsche Reich am 1. August Russland den Krieg erklärte, war die Gesellschaft des Zarenreichs politisch und sozial zutiefst gespalten. Die politische Elite hoffte, der Konflikt werde die unterschiedlichen Lager einen

1 o. A.: Ubijstvo v Saraeve, in: Iskry, 29.06.1914, S. 194.
2 o. A.: Gost' Rossii, in: Iskry, 06.07.1914, S. 201; Priezd francusov, in: Iskry, 06.07.1914, S. 202.
3 o. A.: Mobilizacija russkoj armii, in: Iskry, 27.07.1914, S. 227. Das Zarenreich veranlasste die Mobilmachung seiner Truppen im Vergleich zu anderen Ländern relativ früh. Diesen Umstand instrumentalisierten deutsche Politiker, um einen Krieg insbesondere vor den Sozialisten zu rechtfertigen. Dominic Lieven: Towards the Flame. Empire, War and the End of Tsarist Russia, London 2015, S. 337–338.
4 o. A.: Boždi russkoj armii, in: Iskry, 27.07.1914, S. 226; o. A.: Naši sojuzniki, in: Iskry, 27.07.1914, S. 230.
5 o. A.: Anglijskij flot, in: Iskry, 27.07.1914, S. 232.
6 o. A.: Žertvy nemeckich zverstv, in: Iskry, 10.08.1914, S. 247.

DOI:10.30965/9783657703081_010

und auf das gemeinsame Ziel, die Verteidigung des Vaterlands, ausrichten.[7] In den großen Städten schien diese Hoffnung zunächst aufzugehen,[8] und sowohl die konservative wie die liberale Presse folgte den Richtlinien einer patriotischen Berichterstattung. Auch der Zar war bemüht, seine Untertanen hinter sich zu scharen, und wandte sich gezielt an neue Teile der Bevölkerung wie die Fabrikarbeiter.[9] Das vorliegende Kapitel beruht auf der Annahme, dass sich die neue politische Situation und deren Auswirkungen auf den Alltag der russischen Bevölkerung auch in den Bildwelten des Zarenreichs niederschlugen. Bernd Hüppauf stellt mit Blick auf den Ersten Weltkrieg die These auf, dass erst durch die Verwendung von Medien Gesellschaften in der Lage gewesen seien, sich den Krieg als Ganzes vorstellen und wahrnehmen zu können.[10] Davon ausgehend wird im Folgenden untersucht, wie sich vor dem Hintergrund des Kriegs die Bedeutung der Industrie und ihre Darstellung in der russischen Öffentlichkeit wandelte. In zwei Teilen wird eruiert, welche Veränderungen das Motiv der Fabrik unter den Vorzeichen des Konflikts erfuhr und welche Rolle es im russischen Kriegsnarrativ einnahm. Zunächst geht die Analyse darauf ein, wie das Konsumprodukt illustrierte Zeitschrift zu Beginn und während des Kriegs über Fabriken berichtete. Es wird skizziert, inwiefern die neuen politischen Rahmenbedingungen die Darstellungen von Industrie veränderten und wie sich innerhalb des Mediums die Haltung gegenüber Fabriken wandelte. In einem zweiten Schritt widmet sich der Text der Frage, wie Nikolaus II. Fabrikfotografien für seine Selbstinszenierung nutzte und welche Rolle der Krieg in diesem Zusammenhang spielte.

Quellengrundlage für die Untersuchung der visuellen Berichterstattung in Illustrierten bilden wie im Kapitel „Fabriken als Konsumartikel – Illustrierte Zeitschriften" die fünf Zeitschriften *Iskry, Niva, Ogonëk, Solnce Rossii* und

7 Jörg Baberowski: Der Anfang vom Ende. Das Zarenreich im Ersten Weltkrieg, in: Osteuropa, Jg. 64/2014, Heft 2–4, S. 7–20, S. 9, 12; Alfons Brüning: Katastrophe und Epochenwende. Der Erste Weltkrieg und die Russisch Orthodoxe Kirche, in: Osteuropa, Jg. 64/2014, Heft 2–4, S. 263–278, S. 265–267; Jörg Baberowski: „Der Nationalismus ist ein mächtiges Gefühl". Die russische Presse und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in: Georg Eckert; Peter Geiss; Arne Karsten (Hrsg.): Die Presse in der Julikrise 1914. Die internationale Berichterstattung und der Weg in den Ersten Weltkrieg, Münster 2014, S. 61–82, S. 81–82.

8 Melissa Stockdale: Mobilizing the Nation. Patriotic Culture in Russia's Great War and Revolution, 1914–20, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 3–26, S. 3.

9 Siehe hierzu: in diesem Kapitel S. 349–360.

10 Bernd Hüppauf: Medien des Krieges, in: Niels Werber; Stefan Kaufmann; Lars Koch (Hrsg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2014, S. 311–339, S. 313.

Ženskoe Delo sowie die illustrierte Beilage der Tageszeitung *Novoe Vremja*,[11] die von August 1914 bis zum Zeitpunkt ausgewertet wurden, an dem sie ihr Erscheinen einstellten. Analog zur Arbeitsmethode im Kapitel zu illustrierten Zeitschriften wurden zunächst alle illustrierten Artikel mit Bezug zu Fabriken in einer Tabelle erfasst, die Datum, Industriezweig und Ort vermerkte. Weiter wurde festgehalten, ob Menschen auf den Fotografien zu sehen waren, ob es sich um einen Text mit Illustrationen oder nur um eine Fotografie handelte.[12]

9.1 Zeitschriften in Kriegszeiten

Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs verfügte die Regierung des Zarenreichs eine militärische Zensur.[13] Diese sollte sicherstellen, dass Journalisten und Redakteure gemäß der patriotischen Vorgaben berichteten und keine kriegswichtigen Details preisgaben, die möglicherweise dem Feind von Nutzen hätten sein können. Die Zensur galt auch für Illustrationen und Fotografien, so dass bei der Analyse von Zeitschriften der Kriegsjahre davon ausgegangen werden muss, dass staatliche Stellen deren Inhalte geprüft und genehmigt hatten.[14] In Russland konzentrierte sich die Zensurbehörde besonders auf Aufnahmen von den Frontlinien und überwachte die Publikationen in der Hauptstadt vergleichsweise streng.[15] In der Provinz wie auch in Moskau setzten die Behörden die Zensur hingegen weniger streng durch.[16] Teilweise protestierten die Herausgeber gegen Restriktionen, indem sie die Spalten und Seiten der Zeitschriften unbedruckt ließen, auf denen die von der Zensurbehörde verbotenen Inhalte veröffentlicht worden wären. Dadurch führten sie ihren

11 Die Analyse diese Zeitschrift wurde durch Funde in weiteren russischen, englischen und französischen Journalen ergänzt, die stichprobenartig ausgewertet wurden.

12 Zur Methode der Bildanalyse in Illustrierten siehe: Kapitel „Fabriken als Konsumartikel – Illustrierte Zeitschriften“, S. 241–282.

13 Ruud: Fighting Words, S. 225.

14 Zur einer detaillierten Analyse des Umgangs mit der Zensur in Illustrierten in Deutschland, Frankreich und Großbritannien siehe: Ulrich Keller: Der Weltkrieg der Bilder. Organisation, Zensur und Ästhetik der Bildreportage 1914–1918, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 33/2013, Heft 130, S. 5–50.

15 Zu Details der Zensurbestimmungen siehe: Christopher Stolarski: Press Photography in Russia’s Great War and Revolution, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 139–163, S. 146.

16 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 179–180.

Lesern das maßregelnde Eingreifen von staatlicher Seite vor Augen.[17] Diese Praxis hielt an, bis die provisorische Regierung am 27. April 1917 alle Zensurmaßnahmen aufhob.[18]

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs mussten viele russische Betriebe ihre Produktion zurückfahren oder einstellen, weil sie auf westeuropäische Importe von Rohstoffen oder Produkten angewiesen waren, die nun ausblieben. Zu den Mangelwaren gehörte auch Papier. Dies führte dazu, dass ein großer Teil der 3.000 Zeitungen und Zeitschriften, die vor dem Krieg existierten, sein Erscheinen einstellen musste.[19] Trotz dieser Probleme bestanden die hier untersuchten Illustrierten alle bis mindestens 1917, sie mussten aber auf die Papierknappheit reagieren: Ab August 1914 verschwanden die Werbeteile aus den Illustrierten.[20]

Neben den Engpässen in der Papierversorgung litt die illustrierte Presse unter dem Ausbleiben ausländischer Importe fotografischer Ausrüstung und Zubehör sowie der benötigten Chemikalien, die nur noch schwer erhältlich waren. Russische Fotografen und Amateure mussten ihren Materialbedarf durch Produkte aus Westeuropa und den USA decken. Die schwierige Versorgungslage verschärfte sich zusätzlich, weil die Armee zunehmend Fotografien für die Kriegsführung nutzte.[21] Als die Importe ausblieben, rief das Militär die Bevölkerung dazu auf, ihre private Fotoausrüstung für kriegswichtige Zwecke abzuliefern.[22] Diese Appelle richteten sich in erster Linie an Privatpersonen. Kaum ein professioneller Fotograf dürfte freiwillig seine Existenzgrundlage aufgegeben haben. Diese Situation führte zu einem Rückgang an fotografischen Vorlagen für die Illustrierten, denn die Herausgeber hatten in der Vorkriegszeit gerne auf Aufnahmen von Amateuren

---

17 Beispielsweise: Žurnal kopejka, No. 9, 1915, Moskau, S. 4–5. Für dieses Kapitel wurden die Jahrgänge 1914 und 1915 dieser Zeitschrift ausgewertet.

18 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 181–182.

19 Kask; Mochnačjova: Vvedenie, S. 33.

20 Im Juli 1916 publizierte *Iskry* einen Artikel über eine Papierfabrik in Finnland und betonte dabei, welch wichtigen Beitrag diese leiste, um trotz des Kriegs die Produktion von Zeitungen und Illustrierten sicherzustellen. o. A.: Bumažnyj korol', in: Iskry, 10.07.1916, S. 216.

21 Zum militärischen Nutzen der Fotografie siehe: Stefanie Klamm: Kriegslandschaften. Fotografie als Mess- und Aufklärungsinstrument, in: Ludger Drenthal; dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 72–77; Hüppauf: Medien des Krieges, S. 324.

22 Barchatova: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, S. 35. Wie groß die Resonanz auf solche Aufrufe war, ist allerdings nicht bekannt.

zurückgegriffen, um besonders über Ereignisse aus der Provinz möglichst zeitnah berichten zu können.[23]

Indem die Reklameteile aus den Illustrierten verschwanden, verloren die Industriellen die Plattform, auf der sie bis zum Kriegsausbruch ihre Unternehmen in Szene gesetzt hatten. Die meisten Industriefotografien waren in Werbeanzeigen abgedruckt worden. Dies war nicht der einzige Grund warum Fabrikfotografien zunächst aus russischen Zeitschriften verschwanden. Gerade in Kriegszeiten war es mit Blick auf die Zensur problematisch, Innenaufnahmen aus Betrieben anzufertigen und zu veröffentlichen, denn Fabriken waren Orte mit besonderer Wichtigkeit für die Kriegsführung. Dies galt besonders für Rüstungsbetriebe. Die russische Zensur war zwar weniger streng als die des deutschen Militärs,[24] dennoch erschien in den Illustrierten keine Fotografie, die einer der großen russischen Waffenfabriken zugeordnet werden könnte.

Die russischen Redakteure nutzten mit Kriegsausbruch vermehrt das Angebot internationaler Bildagenturen oder ihrer Verbündeten Frankreich und Großbritannien, um den Mangel an lokalem Bildmaterial auszugleichen.[25] Die begrenzte Anzahl an Fotografien hatte zur Folge, dass unterschiedliche russische Illustrierte dasselbe Motiv publizierten.[26] Es ist bekannt, dass internationale Bildagenturen der Entente Fotografen an die russische Front schickten, um dort Bilder des militärischen Verbündeten aufzunehmen.[27] Kaum untersucht ist jedoch, dass auch Illustrierte im Zarenreich vom Angebot ausländischer Bildagenturen und Händlern Gebrauch machten, um ihre Berichterstattung auf eine breitere Grundlage zu stellen. Gerade englische Agenturen waren besonders attraktive Bildlieferanten, da die Kriegszensur in Großbritannien vergleichsweise moderat ausfiel. Öffentliche Diskussion und Meinungsbildung hatten auf der Insel einen hohen Stellenwert und waren

23 Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 568–569.

24 Keller: Der Weltkrieg der Bilder, S. 23.

25 Nicht nur im Zarenreich gab es einen Mangel an Bildern, auch in Deutschland hatten Herausgeber mit diesem Problem zu kämpfen. Als Reaktion druckten sie dieselben Fotografien in unterschiedlichen Kontexten ab. Ludger Derenthal; Stefanie Klamm: Bilderflut – Bildermangel. Fotografie im Ersten Weltkrieg, in: dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 8–18, S. 14.

26 Beispielsweise eine Fotografie aus einer Werkshalle von Krupp: Niva, 9.12.1914, S. 951 und Žurnal kopejka, No. 1, 1915, S. 7; sowie von Arbeiterinnen in einer englischen Brauerei: o. A.: Ženščiny-rabočie na pivovarennom zavode v Anglii, in: Ogonëk, 08.05.16, S. 11 und o. A.: Ženščiny-rabočie na pivovarennych zavodach v Anglii, in: Ženskoe delo, 14.5.1916, S. 13.

27 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 185.



Abb. 71 o. A.: Englische Arbeiterinnen in einem Betrieb bei der Fertigung von Granaten für die Armee (Anglijskija ženščiny na zavode za vydelkoj snarjadov dlja armii), in: Solnce Rossii, 10.03.1916, S. 8–9

auf gute Reportagen angewiesen.[28] Die ausländischen Fotografien boten für russische Herausgeber den Vorteil, dass bereits eine Zensurbehörde die Aufnahmen genehmigt hatte. Die Redaktionen liefen somit nicht Gefahr, möglicherweise geheimes oder kriegswichtiges Bildmaterial zu veröffentlichen. Neben russischen machten selbstverständlich auch französische Redaktionen vom Angebot der britischen Kollegen Gebrauch; in unterschiedlichen Ländern erschienen identische Aufnahmen. Die Herausgeber wiesen den Bildern aber unterschiedliche Funktionen in den jeweiligen nationalen Narrativen zu, wie das folgende Beispiel zeigt.

Am 10. März 1916 druckte *Solnce Rossii* eine Fotografie aus einer englischen Fabrik (Abb. 71). Der anonyme Fotograf hatte seine Kamera vermutlich auf einem Gerüst platziert und hielt aus dieser erhöhten Perspektive die Fabrikhalle fest, in der Arbeiterinnen unter männlicher Aufsicht an langen Tischen Einzelteile zu Granaten zusammenmontierten. Die Bildunterschrift informierte die Leser, dass hier englische Frauen in einer Fabrik beim Zusammensetzen von Granatzündern zu sehen seien.

Das Bild entstand ursprünglich im Auftrag des englischen *Ministry of Munition* und war Teil einer Kampagne, mit der das Ministerium Fabrikbesitzer

28 Keller: Der Weltkrieg der Bilder, S. 37–38.

davon überzeugen wollte, Frauen einzustellen, um den Arbeitskräftemangel in der Rüstungsindustrie zu beheben.[29] Zu diesem Zweck publizierte es eine illustrierte Broschüre, aus der die Aufnahme stammte. In den Dienst der Kampagne stellten sich auch verschiedene Zeitschriften. So druckten im Februar 1916 die Zeitungen *The Daily Mail* sowie *The Graphic* Fotografien aus dieser Kampagne auf Sonderseiten.[30] *The Daily Mail* veröffentlichte die Aufnahme unter dem Obertitel „Was die Frauen für die Männer an der Front tun", und die Bildunterschrift informierte den Leser darüber, dass in den meisten Fabriken, in denen Granaten hergestellt wurden, bereits Frauen die Maschinen bedienten. Auch die anderen Bildunterschriften betonen die wichtige Funktion von Arbeiterinnen in der Rüstungsindustrie, und welche Erfolge diese bereits erzielt hätten. Sie suggerierten somit, dass Frauenarbeit normal sei, und feierten das Engagement der Frauen für die Soldaten an der Front. Diese Darstellung widerspricht dem Vorwort der Publikation des Ministeriums. Dort betonte der Autor, dass die Veröffentlichung Fabrikbesitzer, die bislang skeptisch waren, ermutigen wolle, Frauen einzustellen.[31] Es war folglich 1916 durchaus noch nicht normal, geschweige denn ein Faktum, dass überwiegend Frauen in der Rüstungsindustrie arbeiteten.

Während die englischen Zeitschriften nur Ausschnitte der Fotografie abdruckten, nutzte die französische Zeitschrift *J'ai vu* vergleichbar wie *Solnce Rossii* die Aufnahme zur Illustration einer ganzen Doppelseite. Der erläuternde Text ist der ausführlichste aller Begleittexte und ging darauf ein, wie die Frauen in der Rüstungsindustrie arbeiteten, während die Männer in der Armee dienten. Dabei schmückte der Autor die Beschreibung zusätzlich aus, indem er Beispiele aufführte, die beweisen sollten, dass die gesamte Gesellschaft sich an diesem Kampf beteiligte: Nebeneinander arbeiteten Lady, Schneiderin, Sekretärin, Hutmacherin und Witwe des auf dem Schlachtfeld gefallenen Soldaten. Die Beschreibung bemühte das Bild einer Gesellschaft, in der soziale Unterschiede angesichts der externen Gefahr für das Vaterland aufgehoben seien. Der Autor präsentierte den französischen Lesern einen Zustand, den diese aus ihrem Alltag im Jahr 1916 nicht kannten. Hatten sich in Frankreich zunächst alle Gruppen der französischen Gesellschaft der *union sacré* angeschlossen, nahmen mit zunehmender Dauer des Kriegs die

29 Gareth Griffiths: Women's Factory Work in World War I, Stroud 1991, S. 18. Zu dieser Kampagnen auch: Thom: Nice Girls and Rude Girls; Susan Grayzel: Women's Identities at War. Gender, Motherhood and Politics in Britain and France during the First World War, Chapel Hill, London 1999.

30 In *The Daily Mail* erschienen die Bilder am 11.02.1916, S. 7, in *The Graphic* am 19.02.1916.

31 Ministry of Munition (Hrsg.): Notes on the Employment of Women, London 1916, S. 5.

kritischen Stimmen zu.[32] Die Bildunterschrift präsentierte auf diese Weise eine patriotisch vereinte Gesellschaft als imaginäres Vorbild.

Weiter schrieb der Autor, dass alle Frauen Englands dem französischen Beispiel gefolgt seien und nun ihren Teil zum finalen Sieg beitragen wollten.[33] Der Autor erweckt hier den Anschein, Frauenarbeit sei in Frankreich bereits der anerkannte Normalfall. Es gab jedoch auch in der französischen Gesellschaft Vorbehalte gegenüber den neuen Arbeitskräften und Bedenken, dass die Fabrikarbeit den weiblichen Charakter verderben könnte.[34] Außerdem suggeriert der Text mit dieser Formulierung, dass die *Grande Nation* ein Vorbild für den Nachbarn Großbritannien sei. Im englischen Originaltext des Ministeriums fanden sich jedoch weder Details zu den Berufen der Arbeiterinnen, noch erwähnte das *Ministry of Munitions* Frankreich als Vorbild für die Anstellung von Frauen in der Industrie.[35]

Das Beispiel zeigt, dass der Krieg Fotografien zu einem raren Gut machte, so dass russische Herausgeber auf Fotografien aus England oder Frankreich zurückgriffen. Mit der Grenzüberschreitung verloren die Bilder ihre ursprünglichen Verwendungskontexte. Die Redakteure passten die Fotografien in die jeweiligen nationalen Narrative ein und übertrugen ihnen neue Funktionen. Auf diese Weise vermittelten Abzüge desselben Negativs Menschen in verschiedenen Ländern unterschiedliche Botschaften.

9.2 Neue Zeiten, neue Bilder

Der Beginn des Ersten Weltkriegs veränderte die Inhalte illustrierter Zeitschriften. Bis 1914 waren Fotografien von Fabriken im redaktionellen Teil der russischen Illustrierten wenig präsent. Sie erschienen abgesehen von Reklameteilen besonders in Zusammenhang mit Unfällen. Dies änderte sich mit Kriegsbeginn, als nicht nur die Reklameteile, sondern auch die Meldungen über Fabrikunglücke aus den Zeitschriften verschwanden. Vor dem Hintergrund des

32 Stig Förster: Civil-Military Relations, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 91–125, S. 97–98.

33 J'ai vu am 06.05.1916, o. S.

34 Margaret H. Darrow: French Women and the First World War. War Stories of the Home Front, Oxford u. a. 2000, S. 187.

35 In Frankreich stieg der Anteil an arbeitenden Frauen in der Industrie bereits kurze Zeit nach Kriegsbeginn an, was auch daran lag, dass viele Frauen ihre Familien ernähren mussten. Hierzu beispielsweise: L. Capdevila u. a.: Sexes, genres et guerres. France, 1914–1945, Paris ^{2}2010, S. 61–63, 67; Laura Lee Downs: Manufacturing Inequality. Gender Division in the French and British Metalworking Industries, 1914–1939, Ithaca 1995, S. 48–49.

Kriegsgeschehens und der Berichte von der Front schien es den Herausgebern nicht wünschenswert, mit Meldungen und Bildern von Katastrophen auf zusätzliches Leid in der Heimat aufmerksam zu machen.[36] Es ist nicht nachweisbar, dass diese Veränderungen auf Weisung der militärischen Zensur erfolgten, allerdings liegt dies im Bereich des Möglichen.[37] Diese Meldungen hätten unweigerlich Fragen nach der Verwundbarkeit und Leistungskraft der russischen Industrie und folglich auch nach der militärischen Stärke des Zarenreichs aufgeworfen, was unbedingt vermieden werden sollte.

Stattdessen erfreuten sich Berichte und Fotoreportagen über Fabriken bei Journalisten und Redakteuren und somit wohl auch bei der Leserschaft zunehmender Beliebtheit. Zwischen August 1914 und 1917 erschienen mehr Artikel über Fabriken als in den vorangegangenen drei Jahren im Werbe- und redaktionellen Teil der Illustrierten zusammen. Statt der Unternehmer übernahmen nun Journalisten die Berichterstattung über die Industrie. Der Erste Weltkrieg war der erste Konflikt, der in russischen Zeitschriften für eine auffallende Zunahme an Berichten über Fabriken sorgte. Zwar veränderten sich die Themen in Illustrierten im Verlauf des Kriegsgeschehen sowohl während des Russisch-Osmanischen Kriegs (1877–1878) als auch während des Russisch-Japanischen Kriegs (1904–1905).[38] In beiden Fällen legten die Herausgeber der Zeitschriften ihr Augenmerk jedoch auf die Ereignisse an der Front und auf die Soldaten. Die Darstellungen der Heimatfront oder der Rüstungsindustrie waren demgegenüber wenig präsent.

Nach 1914 verschob sich das Interesse der Redakteure auf neue Industriezweige. Während in der Vorkriegszeit besonders die Lebensmittel- und Luxusgüterindustrie in Illustrierten präsent gewesen waren, rückten nun Waffenfabriken in den Fokus. Dieses neue Interesse an der Rüstungsindustrie war bereits im Herbst und Winter des Jahres 1914 zu beobachten, verstärkte sich aber 1915 erheblich. Es umfasste sowohl illustrierte Berichte über russische als auch über französische und englische Fabriken. Allerdings sparten die Redakteure vermutlich aus Gründen der Zensur die großen russischen Waffenproduzenten aus.

---

36 In Großbritannien bemühte sich die Regierung ebenfalls, möglichst alle Unglücke zu verschleiern, die sich in Rüstungsunternehmen ereigneten, weil sie fürchtete, diese Meldungen könnten die gesellschaftliche Unterstützung für den Krieg herabsetzen. Angela Woollacott: On Her Their Lives Depend. Munitions Workers in the Great War, Berkeley 1994, S. 85.

37 Ruud: Fighting Words, S. 225.

38 Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 571–573; Stolarski: Press Photography in Russia’s Great War, S. 154.

Die neue Begeisterung für die Waffenproduktion stand in direktem Zusammenhang mit dem Kriegseintritt des Zarenreichs. Es war für die russische Regierung wichtig, der Bevölkerung die militärische Stärke und moderne Ausrüstung der eigenen Armee in einem positiven Licht zu demonstrieren. Dies umso mehr, als sich bereits bald nach Kriegsbeginn zeigte, dass die staatlichen Fabriken nicht in der Lage waren, den sprunghaft gestiegenen Bedarf an Rüstungsgütern zu decken. Bis 1914 waren ausschließlich Staatsbetriebe für die Waffenproduktion zuständig gewesen, sie hatten jedoch Schwierigkeiten die Produktionsnormen zu erfüllen. Darüber hinaus waren die Vorgaben in den Vorkriegsjahren für die Materialschlacht[39] des Ersten Weltkriegs zu niedrig angesetzt.[40] Um diesem Problem zu begegnen, erhielten 1914 vier privatwirtschaftliche Unternehmen Aufträge für Artillerie und Munition im Umfang von rund fünf Millionen Rubel.[41] Aber auch diese Maßnahmen reichten nicht aus, um die Versorgungslage des Militärs ohne ausländische Importe zu sichern.[42] Die Fotografien aus Rüstungsbetrieben in den Illustrierten suggerierten den Lesern hingegen eine ausreichende Waffenversorgung. Dies war umso wichtiger, da das Zarenreich seit Mitte des 19. Jahrhunderts zwei Kriege verloren hatte, was die Zeitgenossen als Demütigung empfanden. Gründe für die Niederlage im Krimkrieg waren unter anderem die fehlende Infrastruktur und damit einhergehende Defizite in der Versorgung und unzureichende Beweglichkeit der Truppen. Auf der Krim unterlag Russland den europäischen Mächten Frankreich und Großbritannien. Entsprechend größer war die Schmach 1905, als sich das Zarenreich gegenüber dem Japanischen Kaiserreich und damit einer asiatischen Macht geschlagen geben musste. Diese Ereignisse lagen 1914 noch nicht einmal zehn Jahre zurück, so dass den Herausgebern

39 Zur Genese des Begriffs „Materialschlacht" als Bezeichnung für den Ersten Weltkrieg siehe: Christoph Jahr; Stefan Kaufmann: Den Krieg führen. Organisation, Technik, Gewalt, in: Niels Werber; Stefan Kaufmann; Lars Koch (Hrsg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2014, S. 164–231, S. 182–184.

40 Haumann: Kapitalismus im zaristischen Staat, S. 77.

41 Peter Gatrell: Russia's First World War. A Social and Ecnomic History, Harlow u. a. 2005, S. 24. Es handelte sich dabei um folgende Fabriken: *Putilovskie zavody* (Putilovwerke), *Zavod Lessner* (Betrieb Lessner), *Russkoe obščestvo dlja izgotovlenija snarjadov i voennych pripasov* (Russische Gesellschaft zur Herstellung von Granaten und Munition) in Petrograd sowie der *Brjanskij mašinostroitel'nyj zavod* (Brjansker Maschinenfabrik).

42 Die mangelnde Versorgung mit Waffen nahm an manchen Frontabschnitten solche Ausmaße an, dass die Offiziere den Soldaten verboten das feindliche Feuer zu erwidern. Mindestens ebenso gravierend für die Soldaten war auch der fehlende Nachschub an Essen und Winterkleidung. Hierzu: Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 284–286. Zur mangelnden Versorgung mit Munition auch: Lewis H. Siegelbaum: The Politics of Industrial Mobilization in Russia, 1914–17, London, Basingstoke 1983, S. 24–39.

der Zeitschriften besonders daran gelegen war, ihren Lesern die Stärke der russischen Streitkräfte und die der Verbündeten vor Augen zu führen. Wir werden diesen Krieg gewinnen – so die Nachricht der Bilder.

Die Probleme des mangelnden Nachschubs an Munition entschärften sich erst 1916, als die russische Wirtschaft wieder an Fahrt aufnahm[43] und die Rüstungsindustrie im Zarenreich viermal mehr Waffen als Österreich-Ungarn und damit fast so viele wie Deutschland produzierte.[44] Aber bereits 1915 bemühten sich Journalisten das Zarenreich als Kriegsmacht zu präsentieren, die ihren Bedarf an militärischer Ausrüstung aus eigener Produktion decken könne. Gleichzeitig thematisierten die Redakteure mit Fotografien der Rüstungsindustrie den neuen Charakter des industrialisierten Kriegs. Indem sie Produktionsstätten präsentierten, vermittelten sie den Lesern die veränderten Dimensionen des Konflikts abseits der grausamen Bilder vom Schlachtfeld.[45]

Der Kriegsausbruch brachte nicht nur Fotografien anderer Länder in die Illustrierten, er führte auch dazu, dass Fotografen neue Motive in ihr Repertoire aufnahmen.[46] In der Vorkriegszeit druckten russische Zeitschriften kaum Produktfotografien, gezeigt wurde der jeweilige Herstellungsprozess. Nach Kriegsbeginn veröffentlichten Illustrierte Aufnahmen, die Produkte aus der Rüstungsindustrie gezielt inszenierten. Abbildung 72 zeigt einen Arbeiter, der neben einer mannshohen Granate steht. Im Hintergrund erkennt der Betrachter weitere Sprengkörper von ähnlicher Größe, die waagrecht übereinandergestapelt sind. Der Mann neben der Granate legt seine Hand an das Geschoss. Durch seine Hinwendung zu diesem lebenszerstörenden Sprengkörper entsteht eine Spannung im Bildaufbau.

Bisher nahmen Fotografen nur dann Menschen neben industriell gefertigten Produkten auf, wenn sie als menschliches Maßband fungierten.[47] Diesen

---

43 David Stevenson: 1914–1918. The History of the First World War, London ²2012, S. 235–237; Dale Rielage: Russian Supply Efforts in America during the First World War, Jefferson 2002. Besonders problematisch war neben der Produktion vor allem die Lieferung des Nachschubs an die Front. Häufig verhinderte die unzureichend ausgebaute Infrastruktur, dass der Nachschub schnell die Frontabschnitte erreichte, an denen er benötigt wurde. William Philpott: Attrition. Fighting the First World War, London 2014, S. 175, 177.

44 Sean McMeekin: The Russian Origins of the First World War, Cambridge 2011, S. 220.

45 Hüppauf: Medien des Krieges, S. 313.

46 Allerdings existieren auch Fotografien, die ganz der Bildtradition des 19. Jahrhunderts folgen und Werkstätten aus der Rüstungsindustrie zeigen, ohne dass die Fotografen neue Motive oder eine neue Bildsprache aufgriffen. Siehe beispielsweise: V. Z. Vešapuri: Na rubeže dvuch vekov. Nižegorodskoe povolž'e i volga na fotografijach M. P. Dmitrieva, Gor'kij 1988, Abb. 142–143, 145.

47 Bärtschi-Baumann: Industriefotografie damals, S. 2. Siehe Abbildung 24.

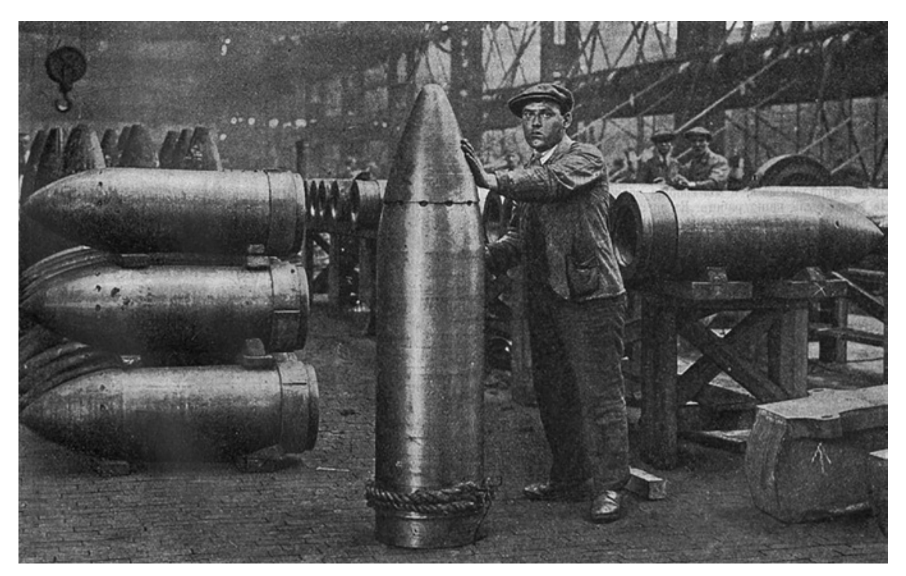


Abb. 72 o. A.: Eine mannshohe Granate (Snarjad pereros čeloveka), in: Niva, 24.09.1916, S. 651

Zweck erfüllt der hier abgebildete Arbeiter ebenfalls, darüber hinaus erweckt seine leicht vorgebeugte Haltung, mit der er der Granate näher kommt als unbedingt nötig, jedoch den Anschein, als verbinde beide eine besondere Beziehung. Indem sich der Hauptprotagonist des Bildes fast auf das Geschütz zu lehnen scheint, weckt er die Assoziation, als stütze er all seine Hoffnungen auf die Zerstörung des Feindes und den Schutz der Heimat auf diese Waffe. Diese Fotografie erinnert an das Titelblatt der französischen Illustrierten *J'ai vu* vom 16. April 1916, auf dem der französische Politiker Albert Thomas (1878–1932) zu sehen ist (Abb. 73).[48]

Thomas umfasst fast zärtlich eine mannshohe Granate und erzeugt damit ebenfalls eine Spannung zwischen den Thematiken Männlichkeit, Siegeshoffnung und Todesgefahr, die in der Inszenierung zusammenfallen. Diese

48 Der sozialistische Politiker Albert Thomas war während des Ersten Weltkriegs in Frankreich im Kriegsministerium für die Organisation der Rüstungsindustrie und der Industriearbeit allgemein verantwortlich. Barry Supple: War Economies, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 295–324, S. 312. Eine weitere Aufnahme, die diesen beiden im Bildaufbau gleicht, findet sich in: Niva, 28.05.1916. Zur Bedeutung und zum Wandel von Männlichkeitsbildern und Wahrnehmungen zu Beginn des Ersten Weltkriegs siehe auch: Christopher Clark: Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog, München 2013, S. 464–467.



Abb. 73
o. A.: Die neueste Granate 400 von Albert Thomas (Le dernier nè d'Albert Thomas. L'obus de 400), in: J'ai vu …, 16.4.1916 (neuer Stil), S. 1

Form der visuellen Inszenierung von Waffentechnik und menschlicher Nähe war offenbar ein grenzüberschreitendes Phänomen.[49]

Eine andere Form der Produktfotografie inszeniert die schiere Masse der Produktion und eroberte ebenfalls nach 1914 die russischen Illustrierten.[50] Besonders beeindruckend zeigt dies eine Seite aus der Illustrierten *Iskry* vom 12. Februar 1917 (Abb. 74) mit der Überschrift *Otvet Anglii* (Die Antwort Englands).

Das erste Bild oben links hält den Besuch des englischen Königs George V. (1865–1936) in einer Waffenfabrik in Nottinghamshire fest.[51] Die Fotografie zeigt im Vordergrund den Monarchen, der sich auf einen Stock stützt und frontal zum Betrachter steht. Neben und hinter ihm sind mehrere Menschengruppen und Einzelpersonen zu sehen. Die Linien der aufgeschichteten

49 Vor dem Ersten Weltkrieg galt in Deutschland und Großbritannien eine disziplinierte Form der Gewalt als fester Bestandteil des Männlichkeitsideals. Sonja Levsen: Elite, Männlichkeit und Krieg. Tübinger und Cambridger Studenten 1900–1929, Göttingen 2006, S. 100–104, 134–135.

50 Beispielsweise die Aufnahmen: o. A.: Na fabrike „Pobedy" vo Francii. V voennych masterskich g. Liona, in: Ogonëk, 03.01.1916, S. 12.

51 Das Original im Imperial War Museum London: HU 96427. Der Fotograf Ernest Milner nahm dieses Bild in einer Waffenfabrik in Chilwell, Nottinghamshire, am 15. Dezember 1916 auf.

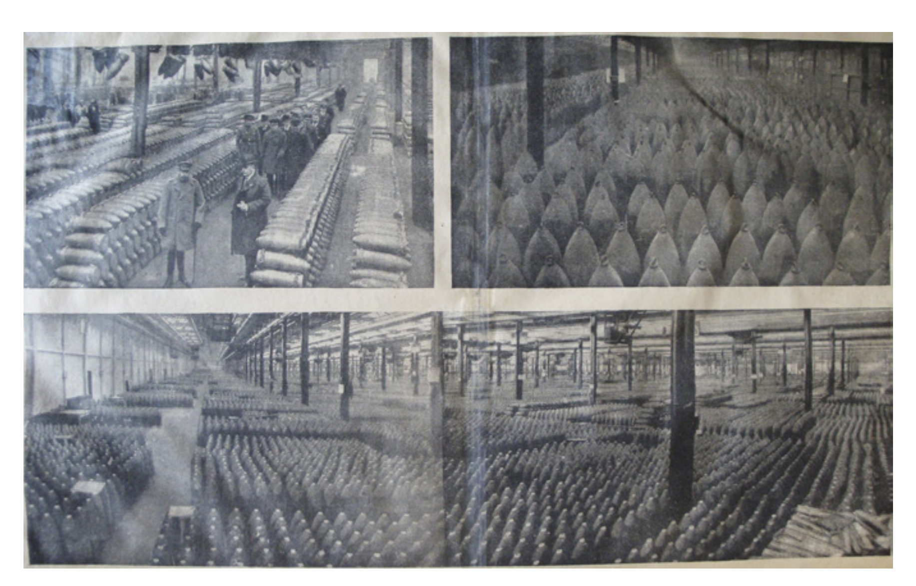


Abb. 74 Ernest Milner: Die Antwort Englands (Otvet Anglii), in: Iskry, 12.02.1917, S. 50

Granaten ziehen sich vom Vordergrund bis an die Rückwand der Lagerhalle und strukturieren das Bild maßgeblich. Rechts im Hintergrund laufen sie auf eine geöffnete Türe zu, die sich hell vor der Rückwand des Arsenals abzeichnet. Sie stellt den Ausgang aus dem Waffenlager dar und symbolisiert die Verbindung zum Schlachtfeld, für das die tödliche Produktion vorgesehen ist.[52]

Indem dieses Bild oben links auf der Doppelseite steht, ist für den Betrachter deutlich, dass es den Beginn des visuellen Narrativs bildet und damit den im Vordergrund abgebildeten George V. zum Hauptprotagonisten macht. Obwohl er auf den beiden anschließenden Fotografien nicht zu sehen ist, wird deutlich, dass er auch die Befehlsgewalt über die hier abgebildeten Sprengkörper hat. Die weiteren beiden Aufnahmen zeigen menschenleere Lagerhallen mit geometrisch aufgestellten Granaten. Die geometrische Inszenierung von Industrieprodukten war in den Vorkriegsjahren in Alben und Festschriften verbreitet. Die russischen Illustrierten erreichte sie erst in den Kriegsjahren, wobei der Fotograf in diesem Fall die geometrische Inszenierung ins Extrem trieb und dadurch eine neue Aussage formulierte:[53] Es ging nicht darum, eine Werkshalle zu zeigen, in der symmetrisch aufgeschichtete Produkte den positiven, ordentlichen und sauberen Gesamteindruck einer Fabrik unterstützen sollten.

52 Zur Bedeutung der Türe in der Kunst: Claude Gandelman: Reading Pictures, Viewing Texts, Bloomington, Indianapolis 1991, S. 48–53.

53 Zur Ästhetisierung von Maschinen und Produkten: Rahner: Glanzbilder, S. 12.

Der gesamte Raum besteht aus den Produkten, den Granaten. Anders als im ersten Bild vermitteln die beiden Aufnahmen den Eindruck eines unendlich großen Raums, bestehend nur aus Geschützen und den Pfeilern der Lagerhalle. Die Fotografien unterstreichen das Ausmaß der „Antwort Englands“. Glaubten die Betrachter den Aufnahmen, so lagerte in Großbritannien ein schier unerschöpflicher Waffennachschub für die englischen Truppen und damit ein Garant für den Sieg der Entente und des Zarenreichs.

Die analysierten Beispiele stammen aus dem Jahr 1917, doch bereits Anfang 1916 druckte *Ogonëk* ähnliche Fotografien.[54] Diese Form der Produktfotografie entwickelten Fotografen aus dem Wissen heraus, dass der Mangel an Munition ein essentielles Problem darstellte. Bereits Ende 1914 wurde deutlich, dass sich der Konflikt zu einem Stellungskrieg und damit zu einer Materialschlacht entwickeln würde.[55] Indem die Truppen immer mehr Munition benötigten, wuchs die Bedeutung der „Heimatfront“,[56] der auch russische Illustrierte entsprechende Aufmerksamkeit schenkten. Die russischen Journalisten präsentierten ihren Lesern hoffnungsmachende Nachrichten, patriotische Aufrufe sowie positive Berichte über den Produktionsalltag in den Fabriken. Alle Kriegsparteien hatten Probleme, den Verlust an männlichen Arbeitskräften auszugleichen. Insgesamt waren während des Ersten Weltkriegs im Zarenreich rund 40 Prozent der männlichen wehrfähigen Bevölkerung (zwischen 18 und 60 Jahre) in der Armee.[57] Viele vakante Arbeitsplätze in der Industrie übernahmen darum für die Dauer der Kämpfe Frauen.[58] Allerdings organisierte die russische Regierung keine staatlichen Kampagnen, die mit denen in Großbritannien vergleichbar gewesen wären. Die Journalisten und Redakteure erzeugten dennoch mit ihren Reportagen den Eindruck, als beteiligten sich alle Schichten der Bevölkerung am Krieg, entweder im Schützengraben oder an der Heimatfront. Entsprechend druckten die Illustrierten Berichte über

---

54 o. A.: Na fabrikach „Pobedy“ vo Francii.

55 Stephane Audoin-Rouzeau: Combat and Tactics, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 151–173, S. 153–154. Dies erklärt auch, warum Berichte über Waffenfabriken erst mit einer gewissen Verspätung solch große Popularität erlangten – nämlich erst zu einem Zeitpunkt, als die Versorgungsengpässe nicht mehr zu übersehen waren. Ruth Amende Roosa: Russian Industrialists during World War I. The Interaction of Economics and Politics, in: Gregory Guroff; Fred Varstensen (Hrsg.): Entrepreneurship in Imperial Russia and the Soviet Union, Princeton 1983, S. 159–187, S. 162.

56 Zum Zarenreich: Gatrell: Russia's First World War, S. 24, 33.

57 Peter Gatrell: Poor Russia, Poor Show. Mobilising a Backward Economy for War, 1914–1917, in: Stephen Broadberry; Mark Harrison (Hrsg.): The Economics of World War I, Cambridge 2005, S. 235–275, S. 251.

58 Manfred Hildermeier: Die Russische Revolution, 1905–1921, Frankfurt a. M. 1989, S. 117.

Werkstätten, die in Gefängnissen eingerichtet worden waren,[59] Meldungen über die Mobilisierung höherer Lehreinrichtungen[60] sowie Reportagen, wie sich Frauen[61] und Kinder[62] im Zarenreich bei der Produktion von Kriegsgütern einbrachten. Besonders die Zeitschrift *Ogonëk* publizierte regelmäßig Fotoseiten, die sich dem Kriegsalltag in der russischen Hauptstadt widmeten und oft speziell die Arbeit der Frauen würdigten. Dabei blendeten die Berichte aus, dass viele Arbeiter den neuen Kolleginnen mit Misstrauen und Ablehnung begegneten und sie als Eindringlinge in eine Männerdomäne sahen.[63]

Während des Ersten Weltkriegs zeigten die in Illustrierten publizierten Fotografien von Maschinen, Werkshallen und Produkten öfter Menschen als vor 1914 (Abb. 71). Die Bedeutung der Leistungsfähigkeit einer Fabrik vermittelten bisher Aufnahmen von Maschinen. Die Herausgeber gaben diese Darstellungsweise zugunsten einer patriotischen Erzählung auf: In diesem Narrativ waren nicht die Maschinen, sondern die arbeitenden Menschen die Hauptpersonen. Ab Juli 1915 traten Fotografien von Arbeiterinnen in der Rüstungsindustrie als neues Motiv in russischen Illustrierten auf. Die erste dieser Aufnahmen erschien in der *Novoe Vremja* (Abb. 75).[64]

Das Bild ist der klassischen Zentralperspektive folgend aufgebaut und gibt dem Betrachter zentral den Blick bis ans Ende der Produktionshalle frei. Rechts und links des Mittelganges zeigt die Fotografie Frauen, die an Werkbänken stehen und Granaten herstellen. Wie zahlreiche ähnliche Aufnahmen,

---

59 Beispielsweise: o. A.: Tjurmenyja masterskija, in: Iskry, 26.04.1915, S. 126; Popovskij: Raboty na nuždy zaključennych v Ljtovskom zamke i v ženskoj tjurme v Peterburge, in: Ogonëk, 28.02.1916, S. 15. Außerdem wurden auch habsburgische und deutsche Kriegsgefangene eingesetzt, um den Mangel an Arbeitskräften aufzufangen. Allerdings arbeiteten diese weniger in St. Petersburg und Moskau, wo die Zeitschriften erschienen, sondern beispielswiese beim Bau der Murmanbahn. Dabei kamen von 70.000 eingesetzten Soldaten (in erster Linie aus Österreich-Ungarn) etwa 25.000 ums Leben. Heather Jones: Prisoners of War, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 266–294, S. 282; Klaus Gestwa: Zum historischen Ort der Murmanbahn. Aspekte der Lager-, Eisenbahn- und Fotogeschichte, in: Evamarie Blattner; Nils Büttner; Wiebke Ratzeburg (Hrsg.): Der fotografierte Krieg. Der Erste Weltkrieg zwischen Dokumentation und Propaganda, Tübingen 2014, S. 152–165.

60 Beispielsweise: Štejnberg: Mobilizacija techničeskich sil vysšich učebnych zavednij, in: Ogonëk, 28.06.1915, S. 12.

61 Beispielsweise: o. A.: Russkija ženščiny na zavodach, izgotovljajiščich snarjady, in: Ženskoe delo, 15.04.1916, S. 15.

62 Beispielsweise: Popovskij: Deti vmesto vzroslych v Petrograde, in: Ogonëk, 24.08.1916, S. 16.

63 Herrlinger: Worker Culture(s) during War and Revolutions, 1914–20, S. 68–69.

64 o. A.: Voenno-promyšlennaja mobilizacija v Anglii, in: Novoe Vremja, 11.07.1915, S. 11.



Abb. 75 o. A.: Die kriegsindustrielle Mobilisierung in England. Frauen an der Arbeit in einer Werkstatt, in der Granaten hergestellt werden (Voenno-promušlennaja mobilizacija v Anglii. Ženščiny na rabote v masterskoj, gde vydelyvajut'sja snarjady), in: Novoe Vremja, 17.07.1915, S. 11

die in den folgenden Monaten und Jahren erschienen, stammte die Aufnahme der Bildüberschrift nach aus Großbritannien.[65]

Bei Fotografien von Frauen handelte es sich nicht um ein völlig neues Motiv, wie teilweise in der Forschung behauptet wurde.[66] In der russischen Industriefotografie erschienen bereits vor 1914 Arbeiterinnen auf Fotografien und zwar sowohl in Firmenalben als auch in Illustrierten; zumeist in Zusammenhang mit Berichten über die Tabak-, Textil- oder Nahrungsmittelindustrie.[67] In den

65 Gerade bei diesen Motiven mussten die Redakteure offenbar auf einen überschaubaren Pool an Bildern zurückgreifen, denn mehrfach druckten russische Illustrierte identische Fotografien ab. Beispielsweise erschien eine Illustration von Frauen in einer englischen Fabrik in: Ogonëk, 12.07.1915, S. 16; Žurnal-kopejka, No. 339, 1915, S. 3 (für dieses Kapitel wurden die Monate Juli bis Dezember 1915 ausgewertet); Niva, 29.08.1915, S. 665; Ženskoe delo, 15.03.1916, S. 7.

66 Lüdtke: Gesichter der Belegschaft, S. 82–83.

67 Es wäre lohnenswert zu untersuchen, wie präsent Darstellungen von weiblichen Arbeitskräften in der westeuropäischen oder amerikanischen Industriefotografie waren, denn die Beobachtung, dass Frauen bis Kriegsbeginn kaum präsent sind, beruht auch darauf, dass viele Autoren sich in ihren Untersuchungen besonders der Schwerindustrie widmen,

Vorkriegsjahren war jedoch nicht nur im Zarenreich die Haltung gegenüber den Industriearbeiterinnen eher zwiespältig bis ablehnend.[68] Vielen Zeitgenossen erschien es gefährlich und unzüchtig, Frauen alleine in die Stadt zum Arbeiten gehen zu lassen – es fehle ihnen die starke, männliche Hand, die sie durch die neue Umgebung leiten könne.[69] Vor dem Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen etablierten sich neue Narrative und Bedeutungen für die Rolle und die Abbildungen von Arbeiterinnen.

Neu war für Fotografen und Betrachter das Motiv der Frauen in der Rüstungsindustrie. Die metallverarbeitende Industrie war bis zum Ersten Weltkrieg weitgehend eine Männerdomäne gewesen. Ähnlich wie in Deutschland, Frankreich und Großbritannien stellten auch russische Unternehmer im zweiten Kriegsjahr Frauen an, um den Mangel an Arbeitskräften aufzufangen.[70] Das Publikum war nicht mit diesem Anblick vertraut, und die Fotografien von Arbeiterinnen in der Waffenproduktion hatten noch den Reiz des Ungewöhnlichen. Frauen, deren klassische Rolle in militärischen Konflikten diejenige der fürsorglichen Krankenschwester gewesen war,[71] erschienen nun in den Zeitschriften in Zusammenhang mit der zerstörerischen Kraft der Waffen.[72]

---

wo nur wenige Arbeiterinnen tätig waren. Auch in der russischen Fabrikfotografie sind Aufnahmen von Arbeiterinnen stark branchenabhängig und am häufigsten in Bereichen zu finden, in denen auch ein großer Teil der Belegschaft Frauen waren, wie in der Textil- oder Lebensmittelindustrie.

68 Zu Großbritannien siehe: Thom: Nice Girls and Rude Girls, S. 79.

69 Engel: Between the Fields and the City, S. 65–66.

70 Hildermeier: Die Russische Revolution, S. 117.

71 Hierzu: Rudolf Jaworski: Zur Internationalisierung politischer Bildwelten im Ersten Weltkrieg – am Beispiel russischer Propagandapostkarten, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 63/2012, Heft 7–8, S. 465–477, S. 470–471; Thomas Flemming; Bernd Ulrich: Heimatfront. Zwischen Kriegsbegeisterung und Hungersnot – wie die Deutschen den Ersten Weltkrieg erlebten, München 2014, S. 219–227; Margaret R. Higonnet: At the Front, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 3. Civil Society, Cambridge 2014, S. 121–152, S. 126–127, 130–132; Joshua A. Sanborn: Imperial Apocalypse. The Great War and the Destruction of the Russian Empire, Oxford 2014, S. 143–150; Joanna Bourke: Gender Roles in Killing Zones, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 3. Civil society, Cambridge 2014, S. 153–177, S. 160–162. Zur ambivalenten Darstellung der Krankenschwestern zwischen Schwester und Lustobjekt siehe: Rudolf Jaworski: Mütter – Liebchen – Heroinen. Propagandapostkarten aus dem Ersten Weltkrieg, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 119–130.

72 Neben den Arbeiterinnen stellten die Einheiten russischer Soldatinnen das vielleicht bekannteste Beispiel von der Aufhebung und Umkehrung bis dahin gängiger Rollenbilder dar. Hierzu: Dan Healey: Love and Death. Transforming Sexualities in Russia, 1914–22, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 151–178, S. 166–168; Melissa Stockdale: „My Death for the Motherland Is Happiness“. Women,

Neben dem neuen Motiv von Arbeiterinnen bei der Produktion von Sprengkörpern erschienen auch Fotografien, die einen neuen Bildaufbau und eine neue Bildsprache verwendeten. Jörn Leonhards Beobachtung, dass der Erste Weltkrieg kein „kultureller Frühling des 20. Jahrhunderts“, sondern „eine Spätblüte des 19. Jahrhunderts“[73] war, trifft auf die Industriefotografien in russischen Zeitschriften nicht zu. Ganz im Gegenteil lässt sich hier eine visuelle Aufwertung der Arbeiterinnen beobachten, die über ihre reine Anwesenheit auf den Bildern weit hinausgeht. Ab 1915 zeigten die Aufnahmen häufig nicht mehr nur Werkshallen voller Menschen (Abb. 71 und 75), sondern Portraits von Einzelpersonen, insbesondere von Frauen (Abb. 76).[74]



Abb. 76
o. A.: Die Mobilisierung von Frauen in England. Die Herstellung von Patronenhülsen (Ženskaja mobilizacija v Anglii. Fabrikacija gil'z dlja patronov), in: Ženskoe Delo, 15.08.1915, S. 11

Patriotism, and Soldiering in Russias's Great War, 1914–1917, in: The American Historical Review, Jg. 109/2004, Heft 1, S. 78–116; Laurie Stoff: They Fought for the Motherland. Russia's Women Soldiers in World War I and the Revolution, Lawrence 2006.

73 Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München 2014, S. 601.

74 Zwischen der Jahrhundertwende und dem Kriegsausbruch 1914 waren Arbeiterportraits in russischen Illustrierten eine absolute Ausnahme. Ein Beispiel war der Bericht über Arbeiterinnen in Fabriken in *Ženskoe delo* aus dem Jahr 1910. Die an Frauen gerichtete Zeitschrift berichtete über die Ingenieurin Anna Tichonova. Hier war es für die Journalisten wichtig, ihre Hauptprotagonistinnen als Person abzubilden, weswegen sie in einer der Fotografien auf das Genre des Portraits zurückgriffen. A. Daurskij: Na praktičeskich rabotach, in: Ženskoe delo, 24.01.1910, S. 9–11.



Abb. 77
o. A.: Frauenarbeit für die Bedürfnisse der Armee und die Heimat. Warenbeschauerin von Granaten in einem Betrieb in Petrograd (Ženskij trud dlja nuždy armii i tyla. Brakovščica snarjadov na zavode v Petrograde), in: Ogonëk, 05.02.1917, S. 1

Abbildung 76 zeigt exemplarisch, wie der Fotograf auf eine Person fokussierte, sie bei der Aufnahme an ihrem Arbeitsplatz ins Zentrum des Bildes rückte. Damit erhält sie die ungeteilte Aufmerksamkeit des Betrachters. Außerdem reduzierten Fotografen zunehmend den Abstand zwischen der Bildunterkante beziehungsweise dem Betrachter und dem fotografierten Objekt (Abb. 77). Auf Abbildung 76 vom August 1915 dominierten noch Kisten mit Werkstücken den Vordergrund und drängten die Hauptperson in den Mittelgrund ab. Hingegen zeigt Abbildung 77 die Arbeiterin im Vordergrund.[75] Der Bildaufbau lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frau und lässt im Betrachter das Gefühl entstehen, unmittelbar in der Situation anwesend zu sein. Somit verstärkt sich die Empathie gegenüber der Fotografierten.

Diese neue Bildsprache gebrauchten zunächst englische und französische Fotografen. Russische Fotografen orientierten sich an diesen Vorlagen und bald erschienen auch Portraits russischer Arbeiterinnen (Abb. 77). Die Herausgeber kombinierten diese Aufnahmen mit Fotografien anderer Gesellschaftsbereiche,

75 Einen ähnlichen Bildaufbau zeigt ein Plakat für russische Kriegsanleihen. Jaworski: Mütter – Liebchen – Heroinen, S. 113–115.

in denen Frauen Männer bei der Arbeit ersetzten: beispielsweise beim Fahren von Straßenbahnen oder beim Feuerlöschen.[76]

Die Portraits zeigten zumeist ordentlich frisierte Frauen, deren Lächeln als Beweis dafür gelten konnte, dass sie sich gerne für das Vaterland engagierten. Auf Abbildung 77 zeigt der Fotograf die Protagonistin ohne Schutzhaube, die üblicherweise zur Arbeitskleidung in der Rüstungsindustrie gehörte, was ihr adrettes Aussehen unterstreicht. Die Aufnahme präsentiert ein geschöntes, fast friedliches Gesicht des militärischen Konflikts, das im Gegensatz zur Erfahrung der meisten Leser stand, die 1917 in der einen oder anderen Form persönlich vom Kriegsgeschehen betroffen waren. Die weichen Gesichtszüge der Frau machen vergessen, dass der Tod in Form der Granate auf der Fotografie unmittelbar anwesend ist. Allerdings galt dieser Tod dem Feind und Aggressor, der seine Vernichtung selbst heraufbeschworen hatte. Fast zärtlich blickt die Frau auf den Sprengkörper in ihrer Hand und verdrängt dadurch die Zerstörungskraft des Geschützes aus dem Bild.

Diese und vergleichbare Fotografien schönten die Verhältnisse, unter denen gerade Frauen in Munitionsfabriken tätig waren. Ihre Arbeit war körperlich sehr anstrengend und gefährlich. Besonders nachdem 1915 die russische Regierung das Nachtarbeitsverbot für Frauen und Kinder aufgehoben hatte,[77] sahen sich die Arbeiterinnen mit größeren Belastungen und dadurch einer erhöhten Unfallgefahr konfrontiert.[78] Außerdem waren sie häufig gesundheitsschädlichen und hochentzündlichen Chemikalien ausgesetzt.[79] Maureen Hupfer führt diese beschönigende Darstellung darauf zurück, dass es nicht der kunstgeschichtlichen Tradition entsprochen habe, den schweren Arbeitsalltag der Frauen zu zeigen.[80] Dies gilt jedoch nicht nur für Fotografien von Frauen, sondern es handelt sich hier um eine allgemeine Spezifik der Industriefotografie. In diesem Genre war es auch vor dem Ersten Weltkrieg niemals üblich, den gefährlichen und beschwerlichen Arbeitsalltag in Fabriken realistisch darzustellen. Im vorliegenden Fall war außerdem entscheidend, dass die Bilder in den Illustrierten Frauen motivieren sollten, ihren persönlichen Beitrag

---

76 o. A.: Ženščina vmesto mužčiny, in: Ogonëk, 30.08.1915, S. 15. Hier unterschieden sich russische von britischen Illustrierten. Letztere erzeugten den Eindruck, als wären Frauen fast ausschließlich in der Rüstungsindustrie tätig und ersetzten hier deutlich mehr Männer, als dies in Wirklichkeit der Fall war. Thom: Nice Girls and Rude Girls, S. 88.

77 Hildermeier: Die Russische Revolution, S. 120.

78 Downs: Manufacturing Inequality, S. 50.

79 Siegfried Köhler: Die russische Industriearbeiterschaft von 1905–1917, Dresden 1921, S. 96; Woollacott: On Her Their Lives Depend, S. 84.

80 Maureen Hupfer: A Pluralistic Approach to Visual Communication. Reviewing Rhetoric and Representation in World War I Posters, in: Advances in Consumer Research, Jg. 24/1997, Heft 1, S. 322–327, S. 325–326.

zum Schutz des Vaterlandes zu leisten. Es wäre kontraproduktiv gewesen, die negativen Seiten der Fabrikarbeit besonders zu betonen.

Trotz dieser versteckten Propaganda ist davon auszugehen, dass sich die Mehrheit der Frauen nicht aufgrund ihrer patriotischen Gefühle entschied, eine Anstellung in einer Munitionsfabrik anzunehmen. Zeitgenössische Berichte betonten, dass gerade Frauen aus einfacheren Verhältnissen auf den Verdienst angewiesen waren, um ihre Familie ernähren zu können, während der Mann als Soldat diente.[81] Obwohl sie weniger verdienten als Männer, waren die Löhne in der metallverarbeitenden Industrie 1916 mit durchschnittlich 35,30 Rubel im Monat in Moskau doppelt so hoch wie in der Textilindustrie.[82] Allerdings fraß die enorme Teuerung große Teile dieses Verdienstes auf, so dass die Realeinkommen während der Kriegsjahre deutlich zurückgingen.[83] Diese Sachlage verschwiegen die Journalisten in ihren Bildunterschriften und Texten, sie hätte die Erzählung des patriotischen Engagements an der Heimatfront untergraben.

Obwohl patriotische Narrative eine große Bedeutung in der Presse hatten, muss bei der Interpretation der Bilder berücksichtigt werden, dass illustrierte Zeitschriften auch während des Ersten Weltkriegs Konsumprodukte blieben: Fotografien übernächtigter, ausgemergelter Frauen fanden mit Sicherheit weniger Käufer als Portraits zurechtgemachter, ihre Weiblichkeit durch Frisur und Kleidung betonende Arbeiterinnen – zumal diese auch sexuelle Konnotationen transportierten.[84] Außerdem hielten die Herausgeber mit den adretten Werktätigen an einem betont weiblichen Image der Frauen fest. Diese hübschen Damen würden keinem Kriegsheimkehrer seinen Arbeitsplatz streitig machen, sondern sich ganz der patriarchalen Tradition und Gesellschaftsordnung beugen und sich ohne zu murren wieder der Familie und dem Haushalt widmen, so die Botschaft.[85]

Die Journalisten verbanden das individuelle Engagement der Arbeiterinnen in ihren Begleittexten zu den Fotografien mit der militärischen Stärke

---

81 A. L'vova: Žesnkij trud vo vremena vojny, in: Professional'nyj Vestnik. Organ vserossijskogo soveta professional'nych sojuzov, 1918, Heft 3–4, S. 10–12, S. 12.

82 Z. Lilina: Soldaty Tyla. Ženskij trud vo vremja i posle vojny, Petrograd 1918, S. 36, 44.

83 L'vova: Ženščina-Rabotnica, S. 5; Lilina: Soldaty Tyla, S. 57; Bonwetsch: Die russische Revolution 1917, S. 106; Gaudin: Circulation and Production of News and Rumor, S. 63–64.

84 Zur Rolle von Sexualität in der vorrevolutionären, russischen Gesellschaft siehe: Laura Engelstein: The Key to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia, Ithaca 1992; Olga Matich: Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle, Madison 2005.

85 In Großbritannien hielten gesetzliche Regelungen fest, dass Frauen nach Ende des Kriegs Männer nicht länger in Fabriken ersetzen dürften – so groß war die Angst vor dem Aufbrechen klassischer Rollenbilder. Griffiths: Women's Factory Work, S. 21.

des Zarenreichs oder der Stärke der Verbündeten.[86] Sie konstruierten ein patriotisches Narrativ, das den Betrachter ebenfalls motivieren sollte, seinen eigenen Beitrag für den Sieg des Vaterlands zu leisten.[87] Obwohl die Fotografien Portraits der Arbeiterinnen präsentierten, traten die Frauen nie als Individuen mit einer persönlichen Geschichte in Erscheinung. Der Leser erfuhr weder Namen, noch in welcher Fabrik sie arbeiteten. Vielmehr entwickelten die Aufnahmen einen Prototyp der Arbeiterin einer Waffenfabrik, sozusagen ein universales Portrait einer Werktätigen.[88] Es fungierte als Vorbild und ordnete sich in die Reihe der klassischen Helden – Krankenschwestern und Soldaten – ein.[89] Damit fügten sich die Fotografien gut in die heroische Darstellung des Zarenreichs ein, wie sie in der Populärkultur des Ersten Weltkriegs verbreitet war.[90]

9.3 Kaiserlicher Besuch in Fabriken

Bis zum Ersten Weltkrieg war die Industrie kaum Repräsentationsplattform für die Zaren. Ihre Firmenbesuche wurden weder auf Gemälden noch

---

86 Beispielsweise: o. A.: U našich druzej i sojuznikov-francuzov, S. 12.

87 Neben dem Engagement der Arbeiterinnen und Krankenschwestern entwickelten sich auch philantropische Veranstaltungen zu beliebten patriotischen Ritualen. Hier war die Schwelle, sich für das Vaterland zu engagieren, noch niedriger als in den anfangs genannten Bereichen. Vladimir P. Buldakov: Mass Culture and the Culture of the Masses in Russia, 1914–22, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 25–52, S. 36.

88 Es wäre aufschlussreich, einen Vergleich zwischen den Portraits und Fotografien der Arbeiterinnen und den Darstellungen „Mütterchen Russlands" anzustellen. Möglicherweise lassen sich hier Parallelen aufdecken. Zum Motiv „Mütterchen Russland" im Ersten Weltkrieg siehe: Oleg V. Riabov: The Symbol of „Mother Russia" across the Epochs. From the First World War to the Civil War, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 73–97.

89 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 186–187. Zum russischen Heldenmythos seit 1812 und dessen Krise während des Ersten Weltkriegs: Dietmar Neutatz; Reinhard Nachtigall: Helden als Fokus der Selbstverständigung von Gemeinschaft, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 63/2015, Heft 4, S. 529–544, S. 538–539.

90 Richard Stites: Days and Nights in Wartime Russia. Cultural Life, 1914–1917, in: Aviel Roshwald; ders. (Hrsg.): European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918, Cambridge 1999, S. 8–31, S. 23–25; Stolarski: Press Photography in Russia's Great War, S. 149. Zu russischen Illustrierten im Ersten Weltkrieg allgemein: Hubertus Jahn: Patriotic Culture in Russia during World War I, Ithaca 1995, S. 31–38.

auf Fotografien festgehalten.[91] Im Folgenden wird untersucht, welche Veränderungen das Verhältnis von Zar und Fabriken nach der Kriegserklärung durch das Deutsche Reich am 1. August 1914 durchlief; ob und wie Nikolaus II. Industriefotografien für seine Selbstinszenierung nutzte und welche visuellen Narrative er hierbei einsetzte. Zunächst wird kurz die Situation vor 1914 dargestellt, bevor der Text vertiefend auf die Kriegsjahre eingeht. Schließlich wird untersucht, auf welche Weise Fabrikanten sich die Besuche des Staatsoberhaupts zunutze machten.

Eine zentrale Quelle dieses Teilkapitels ist die vierbändige Publikation des russischen Generals Dmitrij Nikolaevič Dubenskij (1857–1923)[92] *Ego Imperatorskoe Veličestvo gosudar' imperator Nikolaj Aleksandrovič v dejstvujuščej armii*[93] (Seine kaiserliche Hoheit Monarch Zar Nikolaus Alexandrovič im Einsatz der Armee). Dubenskij berichtet über die Reisen, die Nikolaus II. zwischen September 1914 und Februar 1916 im Russischen Reich unternahm. Gegenstand der Untersuchung sind darüber hinaus zwei Fotoalben, die Firmen in Auftrag gaben, um an den Besuch des Zaren in ihrem Unternehmen zu erinnern. Außerdem ergänzen lose Einzelaufnahmen vom Besuch des Zaren in der Maschinenfabrik in Brjansk die Studien. Neben den visuellen Dokumenten liefern die Tagebuchaufzeichnungen Nikolaus II. aus den Kriegsjahren zusätzliche Informationen.

---

91 In Frankreich existieren beispielsweise Gemälde von Fabrikbesuchen Napoleons I. Pierrot: Les images de l'industrie en France, Abb. 93. Für das Zarenreich konnten trotz gezielter Recherchen in unterschiedlichen Archiven und Firmenmuseen keine entsprechenden Fotografien ausfindig gemacht werden. Eine Ausnahme bildet eine Fotografie des Besuchs Alexsanders III. in der Raffinerie der Brüder Nobel' in Baku am 9. Oktober 1888. Allerdings handelt es sich um Rohstoffförderung und nicht um verarbeitende Industrie. BDA Nicolas Oleinikoff Collection: A. Sjören: Yver ofver Anläggningar Tillhörande Naftaproduktions Bolaget Bröderna Nobel, o. O. 1888–1890, S. 28. Bei der Interpretation dieser Fotografie muss die herausragende Stellung des Unternehmens Nobel in Betracht gezogen werden und möglicherweise auch der Tod Ludwig Nobels (1831–1888) am 12. April 1888 in Cannes. Tolf: The Russian Rockefellers, S. 110, 182.

92 Dmitrij Nikolaevič Dubenskij wurde 1880 Offizier, diente in der Armee, betätigte sich jedoch ab 1900 als Herausgeber. Ab 1900 publizierte er die russische Zeitschrift *Russkoe čtenie* (Russische Lektüre), während des Russisch-Japanischen Kriegs gab er die Illustrierte *Letopis' vojny s Japoniej* (Chronik des Kriegs gegen Japan) heraus. Außerdem publizierte er populäre Bücher und Illustrationen. A. N. Apuchtin u. a. (Hrsg.): Voennaja ėnciklopedija, Bd. 9. Stichwort: Dubenskij N. D., Sankt-Peterburg, Moskva 1912, S. 232.

93 Dmitrij Nikolaevič Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo gosudar' imperator Nikolaj Aleksandrovič v dejstvujuščej armii, Bd. 1–3, Petrograd 1915; Dmitrij Nikolaevič Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo gosudar' imperator Nikolaj Aleksandrovič v dejstvujuščej armii, Bd. 4, Petrograd 1916.

Die Analysemethoden dieses Kapitels sind Vergleiche auf der Text- und Bildebene. Dabei werden innerhalb der Publikation Dubenskijs sowohl die Text- und Bildnarrativ analysiert als auch die abgedruckten Fotografien von Fabrikbesuchen mit denjenigen Abzügen verglichen, die sich im *Rossijskij gosudarstvennyj archiv kino foto dokumetov* (Russisches Staatsarchiv für Film und Fotografie) befinden. Nur ein kleiner Teil der Aufnahmen von 1915 erschien letztlich in Dubenskijs Veröffentlichung, und gerade die nicht veröffentlichten Bilder geben Hinweise darauf, welches Narrativ der Autor verfolgte beziehungsweise welche davon abweichenden Narrative möglich gewesen wären. Schließlich werden die Text- und Bildinhalte der beiden Erinnerungsalben untersucht und mit den Bänden Dubenskijs verglichen, um die Interessen der unterschiedlichen Herausgeber auszumachen und herauszuarbeiten, wie sie sich der Person des Zaren bedienten.

9.4 Zar und Fabrik – keine große Liebe

Besuche russischer Monarchen in Unternehmen, besonders in Staatsbetrieben, hatten eine lange Tradition. Bei Peter dem Großen fielen zahlreiche Besuche mit der Gründung erster staatlicher Fabriken zusammen.[94] Katharina die Große unternahm ebenfalls zahlreiche Herrscherreisen und besuchte unter anderen den *Tul'skij oružejnyj zavod* (Tulaer Waffenfabrik)[95] sowie die Werft der Ižorsker Betriebe.[96] Die Zarin verschaffte sich persönlich einen Eindruck von der Leistungsfähigkeit der Betriebe. Von diesen Besuchen wie auch von denen ihrer Nachfolger zeugen heute noch Schreiben an die Belegschaft oder Firmenleitung sowie unterschiedliche Geschenke der Monarchen.[97] Seit dem Ende der Herrschaft Nikolaus I. wäre es technisch möglich gewesen, fotografische Aufnahmen zur Erinnerung an den kaiserlichen Gast anzufertigen. Dennoch fehlen im russischen Kontext solche Aufnahmen und dies gilt bis in die Regierungszeit Nikolaus II. hinein.[98]

94 Insofern kann streng genommen noch nicht von Fabrikbesuchen gesprochen werden, denn die Betriebe existierten noch nicht. Vielmehr initiierten die Besuche das Entstehen zukünftiger Fabriken.

95 Zybin: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 134–135; Zybin: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, S. 20–21.

96 Burim; Efimova: Ižorskie zavody, S. 8.

97 Siehe: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen", S. 179–240.

98 Eine Ausnahme bildet möglicherweise eine Fotografie aus dem Daimler-Archiv. Sie entstand 1903 und zeigt Nikolaus II., dem der Ingenieur Boris Loutzky einen Daimler-Lastwagen aus deutscher Produktion präsentierte. Im selben Jahr nahm die Firma Lessner in St. Petersburg die Produktion dieses Modells auf. Allerdings ist unklar,

In dieser Hinsicht unterschied sich das Verhältnis zwischen Industriellen und dem russischen Staatsoberhaupt stark von der Situation im Deutschen Reich. Speziell die Industriellenfamilie Krupp pflegte eine enge Beziehung zum Kaiserhaus, und sowohl Wilhelm I. (1797–1888) als auch Wilhelm II. besuchten das Unternehmen in Essen regelmäßig.[99] Bereits im Jahr 1861 hielt der Werksfotograf den Rundgang Wilhelms I. über das Fabrikgelände fest.[100] Die Qualität dieser Aufnahme war eher gering, weswegen die Firmenleitung zu Werbezwecken einen fiktiven Stich in Auftrag gab, der den Besuch des Kaisers beim Dampfhammer zeigt.[101] Solche Darstellungen wären auch für das Zarenreich denkbar und rein technisch problemlos anzufertigen gewesen. Man sucht sie jedoch vergeblich. Bei Krupp dokumentieren zahlreiche Gruppenfotografien in Alben offizielle Besuche deutscher Kaiser, Staatsoberhäupter und bekannter Persönlichkeiten wie 1909 den Besuch des Großfürsten Sergej Michajlovič Romanov (1869–1918).[102] Zwar finden sich in russischen Firmenarchiven und Museen ebenfalls Gruppenaufnahmen, die Firmenbesuche dokumentieren,[103] aber bis 1914 zeigt keine Aufnahme in diesem Kontext einen russischen Zaren. Es ist davon auszugehen, dass Industrielle nicht abgeneigt gewesen wären, entsprechende Fotografien für Reklamezwecke zu gebrauchen. Für diese Annahme spricht das Verhalten der Firmenleitungen bei Firmenjubiläen: Wenn Telegramme von Mitgliedern der Familie Romanov eingingen, war dies ein willkommener Anlass, um an Lokalredaktionen mit der Bitte heranzutreten,

---

ob es sich hier um einen Besuch des Zaren beim entsprechenden Betrieb handelte oder ob Loutzky zum Monarchen gekommen war. Entscheidend ist, dass in der russischen Presse solche Aufnahmen vor dem Ersten Weltkrieg nicht erschienen. Die Allgemeine Automobilzeitung, Wien 1903, Nr. 26 druckte die Fotografie; im Daimler-Archiv: Archiv-Nummer 1007DIG2110.

99 Diese Besuche nutzte das Unternehmen, um seine besondere Nähe zum Herrscherhaus werbewirksam zu präsentieren, und die Monarchen demonstrierten mit den Aufnahmen von Waffen und Maschinen die Leistungsfähigkeit der deutschen Industrie. Hartmut Pogge von Strandmann: Krupp in der Politik, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 181–201, S. 182.

100 Ralf Stremmel: Gruppenbilder. Die Krupps und ihre Netzwerke, in: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten, Berlin, München 2011, S. 171–172, S. 171.

101 Hannig: Fotografie als historische Quelle, S. 284.

102 HAK: WA 16 e 89. Bossen: Eine gemeinsame Geschichte erschaffen, S. 46–47; Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 263, 265; Pogge von Strandmann: Krupp in der Politik, S. 185–194.

103 Siehe hierzu beispielsweise mehrere unsystematische Einzelfotografien in den Beständen des Museums des *Putilovskij zavod*.

das Schreiben abzudrucken.[104] Fotografien des Zaren wären mit großer Wahrscheinlichkeit in der Presse oder auf Postkarten erschienen.

Das Fehlen entsprechender Bilder lässt sich nicht darauf zurückführen, dass die Zaren die Fotografie als Medium generelle ablehnten. Insbesondere Nikolaus II. fotografierte selbst gerne[105] und förderte beispielsweise das monumentale Projekt einer fotografischen Dokumentation des Zarenreichs, das Prokudin-Gorskij in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vorantrieb.[106] Auch ließ der letzte Zar sich durchaus mit Symbolen der technischen und gesellschaftlichen Veränderungen ablichten, so in Zusammenhang mit der Eisenbahn.[107] Hingegen lehnte Nikolaus II. es offensichtlich ab, sich in einem industriellen Kontext von Fabiken zu inszenieren. Fotografien aus Werkstätten oder vor Maschinen entsprachen nicht der von ihm gewünschten Zarendarstellung. Wie Richard Wortman herausgearbeitet hat, betonte der letzte Romanov auf dem Thron besonders die Einheit zwischen Zar und russischem Volk.[108] Die Nähe zur Bevölkerung inszenierten Aufnahmen, die den Zaren bei offiziellen Anlässen und Truppenbesuchen zeigten, beispielsweise bei der Visite des Infanterieregiments aus Jasnaja Poljana, dessen Mitglieder sich überwiegend aus Bauern rekrutierten. Außerdem vermittelten Bilder aus dem Privatleben der Zarenfamilie den Eindruck einer bürgerlichen Bilderbuchfamilie und reduzierten dadurch – zumindest imaginär – den Unterschied zwischen den Herrschern und der Bevölkerung. Ab der Jahrhundertwende

104 GAVMF f. 417, op. 2, d. 687, l. 12. Siehe auch: Kapitel „Inszenierte Geschichte – Firmenjubiläen“, S. 179–240.

105 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 494.

106 Siehe hierzu insbsondere das Dissertationsprojekt von Henning Lautenschläger: Immortalising Russia in an Age of Revolution? – Sergej Prokudin-Gorskijs Farbfotografien vom Zarenreich bis zur Pariser Emigration (ca. 1906–1948).

107 1891 ließ sich der damalige Thronfolger fotografieren, während er die Baustelle der Transsibirischen Eisenbahn eröffnete. RNB: Ė AlT100/4–1/2: Sibirskaja Železnaja Doroga (do 1917 g.): Otkrytie cesarevičem postrojki Velikoj Sibirskoj ž. d., Vladivostok 1891, S. 6–7. Zu diesem Ereignis auch: Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 260–261. Schenk zufolge wurden in Diskussionen über die Eisenbahn im Zarenreich dem neuen Verkehrmittel imperiale und zivilisatorische Kräfte zugeschrieben. Aspekte, die in den Auseinandersetzungen zu Fabriken fehlten. Dies könnte ein Grund gewesen sein, warum Nikolaus II. sich entsprechend anders verhielt.

108 Damit folgte Nikolaus II. dem Vorbild seines Vaters und Großvaters. Allerdings misstraute Nikolaus II. so gut wie allen Institutionen. Infolge dessen verzichtete er in seiner Selbstinszenierung auf die vermittelnde Rolle beispielweise der orthodoxen Kirche und präsentierte eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Herrscher und den Untertanen. Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 322, 366.

zeigte sich der Monarch immer wieder bei Gesprächen mit der Bevölkerung.[109] Er verstärkte dadurch das Narrativ der engen und gottgewollten Verbindung von Zar und Volk. Bis zum Ersten Weltkrieg bestand das russische Volk in diesen Darstellungen überwiegend aus Bauern, die der Monarch besuchte und um deren Sorgen er sich kümmerte. Mit dieser Volksnähe bewegte sich Nikolaus II. ganz im Trend der Herrscherrepräsentation anderer europäischer Monarchen.[110] Er stieß mit diesem Verhalten aber die traditionellen Eliten des Zarenreichs vor den Kopf.[111] Auch den Industriellen billigte er kaum Platz in seiner öffentlichen Selbstrepräsentation zu.[112] Fabrikarbeiter traten in der Inszenierung des Zaren an keiner Stelle auf.

9.5 Zar und Arbeiter

Obwohl die Bedeutung der russischen Industrie seit 1890 stetig zunahm, lehnte Nikolaus II. es ab, diesen Bereich der Ökonomie durch seine Präsenz zu adeln und auf diese Weise zu fördern. Unter den Mitgliedern der russischen Eliten war die Angst vor einer revolutionären Arbeiterschaft verbreitet, welche den Fortbestand des Zarenreichs gefährden könnte.[113] Aber die Elite war nicht in der Lage, die Herausbildung einer russischen Arbeiterbewegung zu verhindern. Nachdem um 1900 das starke Wirtschaftswachstum der 1880er und 1890er Jahre eingebrochen war, kam es 1903 zu einer Streikwelle in den russischen Industriezentren. Auch die Revolutionsjahre waren durch viele Streiks und Arbeitskämpfe geprägt.[114] 1909 verbesserte sich die Wirtschaftslage, doch bereits 1913 zeichnete sich eine neue Welle der Proteste ab, und in der ersten Hälfte des Jahres 1914 verzeichneten offizielle Stellen eine Vielzahl

109 Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 65–67.

110 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 490–497. Zum British Empire siehe auch: Thomas Richards: The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914, Stanford 1990, S. 102–103.

111 Alexander III. hatte in seiner Selbstpräsentation die Beziehung des Zaren zu den Eliten der russischen Gesellschaft besonders betont. Mit dieser Darstellung brach Nikolaus II. Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 501.

112 1913 beim 300. Jahrestag der Romanov-Dynastie waren die Industriellen unter den geladenen Gästen unterrepräsentiert. Die Kaufleute des Moskauer Börsenkommitees bestanden jedoch darauf, dem Zaren im ersten Saal des Kremls ihre Aufwartung zu machen. Nachdem dies zunächst nicht vorgesehen war, akzeptierte Nikolaus II. diesen Wunsch. Heller: Auf dem Weg zum Bourgeois?, S. 56; Rolf: Das sowjetische Massenfest, S. 40.

113 Blackwell: The Beginnings of Russian Industrialization, S. 142; Kelly; Smith: Commercial Culture and Consumerism, S. 130.

114 Neutatz: Träume und Alpträume, S. 103; Grant: Big Business in Russia, S. 80–82.

an Streiks in russischen Fabriken,[115] fast so viele wie im gesamten Jahr 1905.[116] Im Juli 1914 bauten Arbeiter in St. Petersburg beim Generalstreik gar aus umgeworfenen Straßenbahnen Barrikaden und setzten sich gegen Polizei und Militär zu Wehr.[117]

Der sich bereits abzeichnende Krieg gab den Protesten einen neuen Stellenwert, denn es beteiligten sich besonders viele Arbeiter aus metallverarbeitenden Fabriken. Sie stellten kriegswichtige Waffen und Ausrüstungsgegenstände her. Die Streiks stellten somit nicht nur eine Bedrohung der inneren Sicherheit dar, sondern konnten im Kriegsfall auch die Schlagkraft der russischen Armee maßgeblich beeinträchtigen. Entsprechend war die russische Regierung darum bemüht, an der Heimatfront Ruhe sicherzustellen.

Ähnlich wie in Deutschland, Frankreich oder Großbritannien führte der Kriegsausbruch im Zarenreich zu einer temporären Beilegung der Konflikte zwischen unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Gruppen.[118] Bis zum Frühsommer 1915 kam es in Russland zu keinen weiteren Streiks.[119] Trotz der vorübergehenden Einigung setzte Nikolaus II. alles daran, die Menschen hinter sich zu scharen und zu mobilisieren, um den inneren Frieden zu sichern.[120] So begann er nach Kriegsbeginn, sein Image zu modifizieren, und nahm an zahlreichen staatlichen und kirchlichen Zeremonien teil.[121] Außerdem reiste der Zar ab September 1914 durch das Russische Reich

---

115 Gerade in St. Petersburg beteiligte sich laut Presseberichten mehr als ein Drittel, Polizeiberichten zufolge fast ein Viertel der Bevölkerung an den Streiks. Ingold: Der große Bruch, S. 51.

116 Dowler: Russia in 1913, S. 272; D. C. B. Lieven: Russia and the Origins of the First World War, London 1983, S. 18–19; Robert B. McKean: St. Petersburg between the Revolutions. Workers and Revolutionaries, June 1907–February 1917, New Haven 1990, S. 297–317.

117 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 507.

118 Antoine Prost: Workers, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 325–357, S. 349–355.

119 Hildermeier: Die Russische Revolution, S. 122. Allerdings nahm ab Mitte 1915 die Anzahl der Streiks im Zarenreich wieder stark zu. Jurij I. Kir'janov: Rabočie Rossii i vojna. Novye podchody k analizu problemy, in: Vladimir L. Mal'kov (Hrsg.): Pervaja mirovaja vojna. Prolog XX veka, Moskva 1998, S. 432–445, S. 435–436.

120 Vergleichbare Initiativen unternahmen auch andere europäische Monarchen. Boris Kolonitskii: Russian Leaders of the Great War and Revolutionary Era in Representations and Rumors, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 17–54, S. 29.

121 Boris Kolonickij: Tragičeskaja ėrotika. Obrazy imperatorskoj sem'i v gody Pervoj mirovoj vojny, Moskva 2010, S. 90.

und besuchte verschiedene militärische Einheiten, Hospitäler sowie neun Fabriken und Werften.[122]

General Dubenskij berichtete in einer vierbändigen Publikation über diese Reisetätigkeiten des Staatsoberhaupts und veranschaulichte in Texten und Bilder, wie sehr sich Nikolaus II. um seine Bevölkerung bemühte. Damit passten die Bände zu anderen patriotischen Veröffentlichungen, die gerade während des ersten Kriegsjahrs im Zarenreich in großer Zahl erschienen.[123] Am Zarenhof galten die Reiseberichte als eines der wichtigsten Propagandamittel zur Mobilisierung der Bevölkerung.[124] In Petrograd und Moskau waren die Bände für einen Preis von 60 Kopeken (Band 1) bis 1,20 Rubel (Band 2, 3, 4) in ausgesuchten Buchläden sowie an den Kiosken der Eisenbahn im Angebot.[125] Dem Autor zufolge waren die Bemühungen von Erfolg gekrönt, denn 1915 schrieb Dubenskij, dass dank der Publikationen das Bild des Zaren deutlich präsenter sei und die Bevölkerung hinter ihm stünde.[126] Inwieweit diese Einschätzung der Realität entsprach, ist jedoch fraglich. Bereits im Sommer 1915 nahm die Kritik an Nikolaus II. zu, weite Teile der russischen Bevölkerung begegneten dem Monarch gar mit großem Misstrauen.[127] Offenbar glaubten Nikolaus II. und seine Vertrauten jedoch an die versöhnliche Wirkung der Publikation, denn 1916 erschien ein weiterer Band der Reihe.

Inhaltlich orientiert sich General Dubenskij am Krönungsalbum Nikolaus II. und an der 1913 erschienenen Zarenbiographie von Major-General Andrej Georgievič El'čaninov (1868–1918).[128] Das zentrale Narrativ der Biografie präsentiert den Zaren als Vater, der sich aufopfernd um die Menschen kümmert – eine Darstellung, die Dubenskij adaptierte. Vor dem Hintergrund des Kriegs erweiterte er jedoch das ‚russische Volk': 1915 gehörten ihm erstmals

---

122 Nikolaus II. stattete folgenden Unternehmen Besuche ab: *Oružejnyj Petra Velikago zavod* am 21.11.1914 in Tula; *Brjanskij Aleksandrovskij Južno-Rossijskij zavod* am 31.01.1915 in Ekaterinoslav; *Putilovskij zavod* am 31.03.1915 in Petrograd; unterschiedliche Werften in Nikolaevsk am 15.04.1915; *Brjanskie zavody* am 20.04.1915 in Brjansk; *Baltijskij zavod* am 09.06.1915 in Petrograd; *Admiralitejskij sudostroitel'nyj zavod* am 18.07.1915 in Petrograd; *Russko-Baltijski zavod* am 28.10.1015 in Revel'; *Farforovyj i Steklanyj zavod* am 01.12.1915 in Petrograd.

123 Hubertus Jahn: For Tsar and Fatherland? Russian Popular Culture and the First World War, in: Stephen Frank; Mark Steinberg (Hrsg.): Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia, Princeton 1994, S. 131–146, S. 144.

124 Kolonickij: Tragičeskaja ėrotika, S. 99.

125 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 4, S. 237.

126 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 3–4.

127 Kolonickij: Tragičeskaja ėrotika, S. 150–151, 194–195, 205–207, 219, 235; Michael Cherniavsky: Tsar and People. Studies in Russian Myths, New Haven, London 1961, S. 221.

128 Wortman: Scenarios of Power, Bd. 2, S. 346, 489–490.

auch Arbeiter an. Die Fotografien für die Berichte über die Zarenreisen fertigte Aleksandr Karlovič Jagel'skij (unbekannt–1916) an.[129] Er war einer der Inhaber des Fotoatelier *K. E. fon Gan i Ko* (K. E. von Hahn und Co) in Carskoe Zelo und ein Vertrauter der Zarenfamilie. Bereits ab den 1890er Jahren erhielt das Atelier zahlreiche Aufträge, Fotografien des Monarchen und seiner Familie anzufertigen. Jagel'skij brachte den Kindern Nikolaus II. das Fotografieren bei, und im Jahr 1911 erhielt er den Titel *Fotograf Ego Veličestva* (Fotograf seiner Hoheit). In Dubenskijs Veröffentlichung ergänzen Portraits und Zeichnungen der Künstler Michail Viktorovič Rundal'cev (1871–1935) und Perikl Spiridonovič Ksidias (1872–1942) Jagel'skij Aufnahmen.

Um die Narrative und die visuelle Argumentation Jagel'skij und Dubenskijs nachzuvollziehen, eignet sich der Bericht über den Aufenthalt Nikolaus II. in der Maschinenfabrik in Brjansk besonders gut. Die Schilderung umfasst neun Seiten und sieben Fotografien in variierenden Formaten. Sie zeigen die traditionelle Begrüßung des Zaren mit Brot und Salz durch zwei Bauern, das Begrüßungsspalier von Schülerinnen und Schülern sowie Aufnahmen vom Fabrikgelände und aus den Werkshallen. Im begleitenden Text schildert Dubenskij die Ankunft des Zaren, sein Treffen mit Vertretern der Zemstvo, den Rundgang durch die Produktionsanlagen und eine Industrieausstellung mit fabrikeigenen Exponaten sowie ein Treffen mit Arbeitern. Wie der Autor versichert, besichtigte der Zar ohne vorherige Absprache zwei Arbeiterwohnungen,[130] wobei diese Schilderung starke Parallelen zu den früheren Besuchen bei russische Bauern aufweist.[131]

Dubenskij stellt zunächst das Unternehmen vor und beschreibt dann detailliert den Ablauf des Zarenbesuchs. Die sieben illustrierenden Fotografien folgen dabei nur teilweise dem Text. Sie konstruieren vielmehr eine parallel laufende Erzählung. Den Auftakt bilden die Begrüßungsszenen, in denen Nikolaus II. von zwei Bauern Brot und Salz überreicht bekommt, und das Spalier der Schülerinnen und Schüler, die den Monarchen willkommen heißen. Auf diese Bilder folgen fünf Aufnahmen des Zaren, abwechselnd in einer Fabrikhalle oder unter freiem Himmel. Bei genauem Betrachten fällt auf, dass mindestens zwei dieser Bilder denselben Ort zeigen, obwohl sie

---

129 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 197. Zu Jagel'skij: Popov: Iz istorii rossijskoj fotografii, S. 164–166.

130 In wie weit dieser Besuch bei den Arbeitern wirklich spontan war, ist fraglich, denn Nikolaus II. tauschte der Schilderung zufolge mit den Bewohnern Geschenke aus – die er entsprechend im Voraus vorbereitet haben dürfte. Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 159–160.

131 Hierzu beispielsweise Fotografien in folgenden Illustrierten: Iskry, 26.05.1913, S. 1; Iskry, 02.06.1913, S. 1; Ogonëk, 20.01.1913, S. 1.

nicht hintereinander gedruckt sind.[132] Der Herausgeber wollte das Gefühl vermitteln, dass der Zar umhergegangen sei und unterschiedliche Dinge angesehen habe.

Die gedruckten Fotografien ließ Dubenskij bearbeiten und zuschneiden, so dass sie den Zaren besser zur Geltung brachten. Der Herausgeber entfernte beispielsweise den leeren Vordergrund bei der Begrüßung des Zaren mit Salz und Brot, um den Bildaufbau symmetrisch zu gestalten und um die Menschengruppe mit Nikolaus II. besser in Szene zu setzen.[133] Fast alle Aufnahmen zeigen den Monarchen in einer Position, die seine besondere Bedeutung unterstreicht: in der Bildmitte.[134] War der Zar verdeckt oder nur sehr klein zu erkennen, stellte dies ein Ausschlusskriterium für den Herausgeber dar.[135]

Darüber hinaus wählte Dubenskij Fotografien aus, die seinem Narrativ des fürsorglichen Zaren entsprachen und die enge Verbindung von Zar und Volk, in diesem Fall den Arbeitern, illustrierten. Das Wort *laskovo* (zärtlich, liebevoll), mit dem der Autor die Art und Weise beschreibt, wie der Zar sich nach dem Leben der Arbeiter erkundigte, unterstreicht, wie aufopferungsvoll sich Nikolaus II. um die einfachen Menschen bemühte.[136] Folglich sortierte Dubenskij diejenigen Fotografien aus, die den Zaren allein, mit Mitgliedern seines Besuchskomitees oder mit der Fabrikleitung abbildeten.[137] Nur Aufnahmen, die den Zaren zusammen mit Arbeitern zeigten, entsprachen Dubenskijs Vorstellungen. Abbildung 78 stellt eine ideale Illustration des fürsorglichen Zaren dar.

Dennoch wählte Dubenskij sie nicht für seine Veröffentlichung aus. Verantwortlich dafür war wohl der Mann, der auf der linken Seite direkt in die Kamera blickt (Abb. 78a). Seine Körpersprache und Kopfdrehung legen nicht nur die Präsenz des Fotografen offen, sondern der direkte Blickkontakt zieht außerdem die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und lenkt dadurch von Nikolaus II. ab.

Jagel'skij fertigte deutlich mehr Bilder an, als letztlich in der Publikation erschienen. Im Fall des Zarenbesuchs in Brjansk zeigten besonders viele

132 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 159, 161. Nicht ganz klar ist, ob auch die Innenansichten aus derselben Werkshalle stammten. Wenn es zwei unterschiedliche Hallen waren, fand zumindest in beiden eine Ausstellung statt, was die großen Schilder im Hintergrund zeigen. Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 158, 160.

133 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 155.

134 Um dies zu erreichen, beschnitt Dubenskij teilweise auch die Vorlagen. RGAKFD: 5–7502; 5–7495; zum vergleich Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 161, 162.

135 RGAKFD: 5–3927; 5–7500; 5–7496; GARF f. 601, op. 1, d. 1675, l. 2, 8.

136 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 159.

137 RGAKFD: 5–7501; 5–7503, 5–1048; GARF f. 601, op. 1, d. 1675, l. 22.



Abb. 78 Aleksandr Karlovič Jagel'skij: Besuch des Zaren Nikolaj II. im Brjansker Betrieb in Bežic. Zar Nikolaj II. besichtigt mit Gefolge das Betriebsgelände (Poseščenie Imperatorom Nikolaem II Brjanskogo zavoda v Bežice. Imperator Nikolaj II so svitoj prochodjat po territorii zavoda), Brjansk 1915. CGAKFD 5–1051 č/b, Indeks Z 0 10



Abb. 78a



Abb. 79 Aleksandr Karlovič Jagel'skij: Zar Nikolaj II. mit Gefolge auf dem Betriebsgelände der Aktiengesellschaft Brjansker Betrieb (Imperator Nikolaj II so svitoj na territorii zavoda akcionernogo obščestva Brjanskij zavod), Brjansk 1915. CGAKFD Al 269 sn 113

Aufnahmen die Besichtigung der Ausstellung und der Fabrikhallen. Dabei fällt eine Fotografie besonders auf (Abb. 79).

Im Vordergrund sind Nikolaus II. und Männer in Uniformen zu erkennen, von denen einer vermutlich mit dem Zaren spricht oder ihm etwas erklärt. Vom rechten und linken unteren Bildrand leitet ein Spalier unterschiedlich großer Geschützhülsen den Blick des Betrachters in die Mitte des Bildes auf den Monarchen und sein Entourage. In Gestalt der Granaten ist auf dieser Aufnahme die Zerstörungsmacht des Kriegs offensichtlich präsent. Das scheint in einem Betrieb, der zu den größten russischen Rüstungsbetrieben zählte, nicht verwunderlich.[138] In Brjansk mangelte es nicht an Motiven für vergleichbare Fotografien. Umso mehr erstaunt, dass Jagel'skij in keiner Aufnahmen die lokale Waffenproduktion feierte. Dies hing zweifelsohne mit Dubenskijs

138 Gatrell: Russia's First World War, S. 24.

Anweisungen oder den Wünschen Nikolaus II. zusammen, denn kein Bild zeigt den Zaren mit Kriegstechnik.[139]

Dubenskij klammerte die unmenschlichen Aspekte des Ersten Weltkriegs in allen vier Bänden aus. Wenn der Zar Lazarette besuchte, waren die Verwundeten immer ansehnlich zurechtgemacht, es waren ausschließlich Männer mit unversehrten Gesichtern zu sehen.[140] Möglicherweise befürchtete der Zar, persönlich für das Leid der Verwundeten verantwortlich gemacht zu werden. Diese Befürchtung hatte einen guten Grund, denn nachdem Nikolaus II. sich im August 1915 zum obersten Feldherrn erklärt hatte, galt er persönlich als Verantwortlicher für militärische Niederlagen.[141] Zudem könnte Dubenskij befürchtet haben, dass entsprechende Darstellungen die Kampfmoral der Soldaten negativ beeinflussen würde.[142] In den vier Bänden waren weder das Kriegsgeschehen, noch die militärische Ausstattung oder gar der Gaskrieg Gegenstand der Inszenierungen, obwohl gerade im Ersten Weltkrieg die Kriegstechnik von entscheidender Bedeutung war.[143] Statt Fotografien von Kanonen verweisen Aufnahmen vom Zaren an Kartentischen auf die Front und den Krieg.[144] Nur eine Darstellung innerhalb der vier Bände zeigt Nikolaus II. bei der Inspektion eines Geschosses, das russische Soldaten

139 Auch auf Abbildung 78 sind an der Fassade Granaten zu erkennen. Dies könnte ein zusätzlicher Grund gewesen sein, diese Fotografie nicht zu publizieren.

140 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 1, S. 31, 33; Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 2, S. 15; Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 3, S. 13–15, 35, 193.

141 Stephen M. Norris: A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945, DeKalb 2006, S. 161. Außerdem hatten seine Berater vergeblich versucht, Nikolaus II. zu verstehen zu geben, dass er bereits seit der Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg als unglücklicher Zar galt, wie Kolonickij ausführt. Der Monarch weigerte sich jedoch, diesen Stimmen Gehör zu schenken. Kolonickij: Tragičeskaja ėrotika, S. 150–151; Kolonitskii: Russian Leaders of the Great War, S. 32.

142 Es war umstritten, ob entsprechende Bilder die Soldaten abhärteten oder Ablehnung und Befehlsverweigerung hervorriefen. Auf letztere Reaktion setzten besonders pazifistische Kreise, die ausgesprochen brutale Fotografien verbreiteten. John Kinder: Paying with Their Bodies. American War and the Problem of the Disabled Veteran, Chicago, London 2015, S. 231–232; Sabine Kienitz: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder, 1914–1923, Paderborn 2008, S. 48; Stefanie Klamm: Bilder zerstörter und vermessener Körper. Medizin und Anthropologie im Ersten Weltkrieg, in: Ludger Drenthal; dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 82–88; Ernst Piper: Nacht über Europa. Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs, Berlin 2013, S. 144–146.

143 Frédéric Guelton: Technology and Armaments, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 240–265, S. 245, 259–264. Zum Gaskrieg beispielsweise: Olivier Lepick: La grande guerre chimique, 1914–1918, Paris 1998.

144 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 1, S. 13; Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 4, S. I.

laut Bildunterschrift von den Deutschen erbeutet hatten. Hier repräsentiert die Fotografie des Geschützes einen Erfolg der russischen Armee, was die Darstellung legitimierte.[145] Selbstverständlich war der Konflikt auch in den zahllosen Aufnahmen präsent, mit denen Jagel'skij die Truppenbesuche des Monarchen dokumentierte. Allein die große Anzahl an Soldaten verwies auf die militärischen Auseinandersetzungen. Dubenskij achtete jedoch streng darauf, immer einen Krieg mit ‚menschlichem Antlitz' zu zeigen.

Nikolaus' Selbstinszenierung unterschied sich stark von der westeuropäischer Herrscher. Beispielsweise ließ sich 1916 der englische König George V. während eines Fabrikbesuchs in einem Arsenal zwischen unzähligen Granaten fotografieren.[146] Das britische Beispiel demonstrierte die Schlagkraft und Ausstattung der englischen Armee. Auch für Wilhelm II. waren Fotografien vor Geschützen oder sonstigem militärischen Gerät Teil seiner Selbstinszenierung und dies nicht erst mit Beginn des Ersten Weltkriegs.[147] Im Gegensatz dazu war Nikolaus II. weniger daran gelegen, seinen Lesern die militärische Stärke der russischen Truppen zu präsentieren. Dubenskijs Veröffentlichungen hatten vielmehr das Ziel, das Bild eines friedliebenden Monarchen zu konstruieren: Der Vater des russischen Volkes bemüht sich um seine Kinder. Jeder Hinweis darauf, in welche unmenschlichen und zerstörerischen Kämpfe er seine Untergebenen schickte, klammerte die Propaganda aus.[148]

9.6 In Erinnerung an den Monarchen

Die vierbändige Beschreibung der Zarenreise war eine offizielle Propagandaschrift, die der Zar vor der Veröffentlichung abgesegnet hatte. Im Laufe des Ersten Weltkriegs verlor der Zarenhof jedoch die Kontrolle über die Darstellung des Monarchen und seiner Familie. Es erschienen an der Zensur vorbei zahlreiche Postkarten mit Fotografien der Herrscherfamilie.[149] Auch Fabrikbesitzer nutzten den Besuch des Zaren und stellten diesen in einen für sie nützlichen Kontext. Inwieweit die Industriellen dazu die offizielle Genehmigung der Zensurbehörden einholten oder nach eigenem Gutdünken vorgingen, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Allerdings deutet einiges drauf hin,

145 Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 1, S. 45.
146 IWM: HU 96427. Siehe hierzu: in diesem Kapitel S. 337–339.
147 Pogge von Strandmann: Krupp in der Politik, S. 195; Tenfelde: „Krupp bleibt doch Krupp", S. 91–95.
148 Erst im letzten Band zeigt eine Fotografie den Zaren, wie er die Waffen seiner Streitkräfte begutachtet. Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 4, S. 127.
149 Kolonickij: Tragičeskaja ėrotika, S. 92.

dass die Unternehmen den Inhalt ihrer Erinnerungsalben nicht detailliert mit dem Zarenhof abstimmten: Die Narrative der Publikationen weichen zum Teil deutlich von denen in Dubenskijs Veröffentlichungen ab.

Als Zar Nikolaus II. die Putilovwerke in St. Petersburg besuchte, nahm ein heute unbekannter Fotograf zwei Bilder auf, die den Monarchen umgeben von Arbeitern zeigen. Die Leitung der Putilovwerke ließ zahlreiche Abzüge dieser Gruppenfotografien anfertigen und integrierte sie in Alben oder verwendete sie als Einzelaufnahmen.[150] Eventuell waren diese Fotografien Geschenke für leitende Personen innerhalb des Betriebs oder sie schmückten Räumlichkeiten der Firma und erinnerten an den hohen Besuch.

Die beiden Aufnahmen bilden den Auftakt der großformatigen Erinnerungsalben, welche das Unternehmen 1915 in Auftrag gab.[151] Für wen genau die 30-seitigen Alben bestimmt waren, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Wahrscheinlich für ein firmenexternes Publikum, worauf die aufwendige Gestaltung mit Goldschnitt und Goldprägungen auf dem Umschlag hindeutet. Es gibt keine Hinweise, dass sie Geschenke für das Staatsoberhaupt gewesen wären.

Der Bildaufbau der beiden Gruppenaufnahmen mit Nikolaus II. (Abb. 80) ist mit dem der Fotografien Jagel'skijs vergleichbar. Beide Aufnahmen zeigen den Zaren relativ zentral umgeben von zahlreichen Arbeitern – seinen ihm anbefohlenen Untertanen. Allerdings kam dem Fotografen in den Putilovwerken nicht die Rolle eines diskreten Beobachters zu. Für den Betrachter ist eindeutig deren inszenierter Charakter zu erkennen, und wie bei klassischen Gruppenaufnahmen blicken die Abgebildeten direkt in die Kamera. Besonders bei Abbildung 80 sind rechts im Vordergrund und links des Zaren viele Arbeiter unscharf, was der Fotografie einen spontanen Charakter verleiht. Nikolaus II. erscheint dagegen gestochen scharf im Zentrum des Bildes. Sein hellgrauer Mantel und das von oben einströmende Licht heben seine Person von der Umgebung ab und unterstreichen seine Bedeutung. Teilweise ließen die Herausgeber die Aufnahmen zuschneiden, so dass der geänderte Bildaufbau

150 Unsystematisch aufbewahrte Abzüge in den fotografischen Beständen des MKZ.

151 Folgende Bibliotheken und Archive haben die entsprechenden Aufnahmen in ihren Beständen: RGB FO: Inz MK XII–1309; GARF f. 826, op. 1, d. 964; CGAKFF A 1861–1877. Problematisch ist, dass im CGAKFF die Fotografien einzelne Signaturen haben und nicht klar ist, welche Bilder in einem Album zusammengefasst sind. Zumindest einen Teil der Fotografien fertigte ein Fotograf der Bildagentur Bulla an. Weil es sich um Fotografien des Zaren handelte, ist anzunehmen, dass Karl Karlovič Bulla selbst oder einer seiner Söhne den Auftrag übernahm. Es ist jedoch nicht sicher, ob die Bildagentur Bulla alle Fotografien anfertigte, aber zumindest ein Teil der Bilder wird ihr zugeschrieben. Siehe: CGAKFF E 3418.



Abb. 80 Obščestvo Putilovskij Zavod (Hrsg.): Zur Erinnerung an den Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit in den Putilovwerken und der Werft, am 31. März 1915 (V pamjat' poseščenija ego Imperatorskim veličestvom Putilovskago zavoda i verfi, 31 Marta 1915 goda), Petrograd 1915, S. 2. RGB Inz MK XII–1309; GARF f. 826, op. 1, d. 964; MKZ lose Aufnahmen

die zentrale Position des Zaren zusätzlich betonte und dessen Bedeutung visuell untermauerte.[152] Ein entscheidender Unterschied zu den Aufnahmen in Dubenskijs Publikation ist jedoch die Präsenz des Ersten Weltkriegs in den Fotografien. In Abbildung 80 ragen im Hintergrund Panzer-Geschützrohre aus der Menschenmenge und verweisen unmissverständlich auf den parallel ausgetragenen Konflikt. Entsprechend der Narrative aus Dubenskijs Bänden erstaunt nicht, dass diese Aufnahme in illustrierten Zeitschriften nicht erschien. Der Bruch mit dem Image des Zaren wäre zu groß gewesen.

In den Erinnerungsalben schließen an die beiden Gruppenaufnahmen Fotografien aus den Werkstätten und der Werft an. Es sind besonders diese 28 Aufnahmen, die den Schluss nahelegen, dass die Fabrik nach eigenem Gutdünken ihre Alben zusammenstellte. Der Monarch ist nirgends zu sehen, stattdessen wird die ganze Palette der Waffenproduktion vorgeführt.[153] Die

152 RGB FO: Inz MK XII–1309, S. 31–32.
153 RGB FO: Inz MK XII–1309, S. 5–7, 9–11, 25

Fabrikfotografien entstanden wahrscheinlich zu einem früheren Zeitpunkt, wofür einerseits die bessere Qualität der Abzüge spricht und andererseits das aufwendige Arrangement, das vom Fotografen viel Zeit für die Inszenierung erforderte.[154] Dreieinhalb Stunden, so lange dauerte der Besuch des Zaren,[155] dürften dafür kaum ausgereicht haben.

Die Fotografien Nikolaus II. in den Erinnerungsalben der Putilovwerke sollten den Betrachter unmittelbar von der großen Bedeutung des Unternehmens überzeugen. Er begleitete den Monarchen scheinbar auf dessen Rundgang über das Firmengelände. Dieses Prinzip des virtuellen Rundgangs nutzten auch die Herausgeber des Erinnerungsalbums, das der *Aleksandrovskij Južno-Rossijskij zavod* (Alexandrovsker südrussländischer Betrieb)[156] dem Zaren schenkte.[157] Den Bezug zur Visite des Staatsoberhaupts stellt eine Fotografie auf den ersten Seiten des Albums her. Sie zeigt einen Grundriss des Firmenareals mit der eingezeichneten Strecke, der Nikolaus II. bei seiner Besichtigung im Januar 1915 gefolgt war. Im Gegensatz zum Album der Putilovwerke ist in diesem Fall der Adressat klar benannt, es handelt sich um den Monarchen selbst, dessen Portrait in Uniform das Album eröffnet.[158] Der Zar sollte sich mithilfe der ausführlichen Beschreibung und der 45 Fotografien an seinen Besuch in der Fabrik erinnern. Ausführliche Textpassagen geben detaillierte Informationen über die Firma, ihre Angestellten und die Produktion. Der Vergleich der Fotografien mit der Besichtigungsroute zeigt, dass die Herausgeber sich nicht auf die Teile der Fabrik beschränkten, die der Zar persönlich besucht hatte. Sie zeigten beispielsweise eine Fotografie der Werkstatt zur Fertigung von Brücken, obwohl Nikolaus II. laut Plan nicht dort gewesen war. Der Zar sollte mithilfe der Bilder eine Übersicht über das gesamte Unternehmen erhalten.[159]

154 RGB FO: Inz MK XII–1309, S. 14.

155 31.3.1915, K. F. Facillo (Hrsg.): Dnevnik Imperatora Nikolaja II, Moskva 1991, S. 521.

156 Das Unternehmen wurde 1885 gegründet und war Teil der Aktiengesellschaft der Maschinenfabrik in Brjansk.

157 o. A.: Prebyvanie ego Imperatorskago veličestva.

158 Es handelt sich hierbei um das gleiche Portrait wie im Jubiläumsband, das anlässlich des 300. Thronjubiläums der Romanovs 1913 erschien. Platon Vasenko: Bojare Romanovy i vocarenie Michaila Feodoroviča. Izdanie Komiteta dlja ustrojstva prazdnovanija trechsotletija carstvovanija Doma Romanovych, Sankt-Peterburg 1913. Folglich handelte es sich um ein offizielles Herrscherportrait, das Herausgeber für ihre Publikationen in St. Petersburg bestellen konnten. Siehe hierzu beispielsweise: GATO f. 187, op. 2, d. 133, l. 46.

159 o. A.: Prebyvanie ego Imperatorskago veličestva, S. 8, 71. Wann genau der Zar das Album zum Geschenk erhielt, ist unklar, denn Dubenskij erwähnt zweimal, dass Nikolaus II. ein Album bekommen habe. Dubenskij: Ego Imperatorskoe Veličestvo, Bd. 1, S. 57, 161–162. Bei genauerer Untersuchung fällt auf, dass der Fotograf für die Abbildung des Grundrisses

Damit unterscheidet sich das Album entscheidend von den in diesem Teilkapitel bislang analysierten Publikationen, denn der Blick der Herausgeber richtete sich nicht auf ein öffentliches Publikum, sondern auf das Staatsoberhaupt selbst. Diese Quelle gibt folglich keine Antworten auf die Frage, wie sich der Zar in Zusammenhang mit der Schwerindustrie inszenierte. Vielmehr gibt sie Hinweise darauf, welche Bildmotive den Industriellen für Nikolaus II. angemessen erschienen.

Es fällt auf, dass die Inhaber des Stahlwerks selbstbewusst die Hochöfen und den Verarbeitungsprozess präsentierten.[160] Dies war nicht selbstverständlich. In der Vorkriegszeit galten Fotografien, die die Naturgewalten bei der Roheisen- und Stahlherstellung festhielten, als zu einschüchternd für das russische Publikum. Betriebe griffen für ihre Selbstpräsentationen kaum auf entsprechende Aufnahmen zurück.[161] Zudem war es für Lichtbildner eine besondere Herausforderung, Aufnahmen von der Stahlherstellung und Metallverarbeitung anzufertigen, weil extreme Hell-Dunkel-Kontraste, große Hitze und Funkenflug die Arbeit erschwerten und eine Gefahr für die technische Ausstattung darstellten.[162] Umso mehr demonstriert die Qualität der hier aufgenommenen Fotografien das große Können des Fotografen. Aufnahmen von Hochöfen mit Dampf- oder Rauchwolken (Abb. 81) sowie von glühendem Metall (Abb. 82) unterstreichen dies eindrücklich.

Die Dynamik der Hochofenfotografie (Abb. 81) entsteht durch den Größenvergleich zu den angrenzenden Gebäuden. Entscheidender ist jedoch die

---

sowie die Aufnahme des Bahnsteigs und der Belegschaft, die auf den Zaren wartete, glattes Fotopapier verwendete. Für die anderen Abzüge nutzte er ein Papier mit einer deutlich sichtbaren groben Struktur (Abb. 25 und Abb. 81). Dies und die Beobachtung, dass auch Teile des Unternehmens präsentiert wurden, die der Zar nicht gesehen hatte, legt nahe, dass der überwiegende Teil der Fotografien und Texte vorbereitet waren und der Fotograf am 31. Januar 1915 nur noch zwei Aufnahmen machte, entwickelte und an die ausgesparten Stellen klebte. Vermutlich erhielt Nikolaus II. das Album unmittelbar vor seiner Abreise aus Ekaterinoslav.

160 Auch im Album des *Putilovskij zavod* findet sich eine Fotografie, die glühendes Metall zeigt. RGB FO: Inz MK XII–1309, S. 27.

161 Dies galt einerseits für die Fotografien in illustrierten Zeitschriften (siehe: Kapitel „Fabriken als Konsumartikel – Illustrierte Zeitschriften", S. 241–282). Aber auch in Fotoalben waren in der Vorkriegszeit vergleichbare Aufnahmen selten zu finden. MKZ Nr. 2: o. A.: Obščestvo Putilovskich Zavodov, o. O. vor 1907.

162 Aus diesem Grund entschieden sich Fotografen teilweise dazu, kalte Eisenstücke mit weißer Farbe anzustreichen, so dass diese auf den Schwarz-Weiß-Aufnahmen auf den ersten Blick als hell glühend erschienen. Fehlende Lichtreflektionen und fehlender Wasserdampf zeigen dem aufmerksamen Beobachter jedoch, bei welchen Aufnahmen der Fotograf künstlich nachgeholfen hat. Wengenroth: Die Fotografie als Quelle der Arbeits- und Technikgeschichte, S. 96–97.



Abb. 81 o. A.: o. T., in: Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Monarchen und Zaren Nikolaj Aleksandrovič. Alleruntertänigst von der Aktiengesellschaft des Brjansker Schienenwalzwerks, eisenschaffenden und mechanischen Betriebs. Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit Monarch und Zar im Aleksandrovsker Južno-Rossijsker Betrieb der Brjansker Gesellschaft in Ekaterinoslav, am 31. Januar 1915 (Ego Imperatorskomu Veličestvu gosudarju Imperatoru Nikolaju Aleksandroviču. Vsepodannejše ot akcionernago o-va Brjanskago rel'soproklatnago, železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda. Prebyvanie ego Imperatorskago Veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovkom južno-rossijskom zavod Brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda), Moskva 1915, S. 23. NGBĖ ORK RK 278762

große Dampfwolke, die zwischen den Schornsteinen und Kesseln aufsteigt. Obwohl nur im Hintergrund abgebildet, zieht dieses Bilddetail die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und gibt ihm eine Ahnung des beeindruckenden Schauspiels. Dagegen erscheint die Aufnahme von der Verarbeitung der Eisendrähte nüchtern und unaufgeregt. Nur vor dem rechten Drahtbündel sind helle Schlieren zu sehen, die den Funkenflug dokumentieren. Während in früheren Alben besonders die Ästhetik der Maschinen und Architektur inszeniert wurde und die Fabriken als geordnete Räume erschienen, zeigt sich hier (besonders in Abb. 82) ein anderer Aspekt – die Kraft der Naturelemente, die an der industriellen Produktion beteiligt sind. Zwar scheinen sie durch die Technik und den Menschen gebändigt, doch der Betrachter kann unschwer erkennen, dass im Falle eines Unglücks ein großes Zerstörungspotential vorhanden wäre.



Abb. 82 o. A., o. T., in: Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Monarchen und Zaren Nikolaj Aleksandrovič. Alleruntertänigst von der Aktiengesellschaft des Brjansker Schienenwalzwerks, eisenschaffenden und mechanischen Betriebs. Besuch seiner Kaiserlichen Hoheit Monarch und Zar im Aleksandrovsker Južno-Rossijsker Betrieb der Brjansker Gesellschaft in Ekaterinoslav, am 31. Januar 1915 (Ego Imperatorskomu Veličestvu gosudarju Imperatoru Nikolaju Aleksandroviču. Vsepodannejše ot akcionernago o-va Brjanskago rel'soproklatnago, železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda. Prebyvanie ego Imperatorskago Veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovkom južno-rossijskom zavod Brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda), Moskva 1915, S. 55. NGBĖ ORK RK 278762

Mit diesen Motiven trafen die Herausgeber den Geschmack des Zaren. Nur selten lässt sich so klar nachvollziehen, welchen Eindruck Fabrikbesuche bei den Zeitgenossen hinterließen. Das russische Staatsoberhaupt hielt in kurzen Notizen seinen Tagesablauf fest und erwähnte dabei auch die Fabrikbesichtigungen. In seinem Tagebucheintrag vom 31. Januar 1915 betonte Nikolaus II., wie ihn die Herstellung von Eisenbahnschienen und das Schauspiel der Hochöfen im *Aleksandrovskij Južno-Rossijskij zavod* fasziniert hatten.[163] Eine solch positive Schilderung der Industrie und Technik ist eine

163 31.1.1915, Facillo (Hrsg.): Dnevnik Imperatora Nikolaja II, S. 512. Generell sind die Schilderungen der Fabrikbesuche, die Nikolaus II. in sein Tagebuch notierte, sehr kurz. Noch weniger Informationen über seine Eindrücke enthalten die Telegramme, die er an die Zarin schickte. Beispielsweise: Jospeh T. Fuhrmann (Hrsg.): The Complete Wartime

Seltenheit in den Aufzeichnungen des Monarchen. In den Vorkriegsjahren erwähnte Nikolaus II. höchstens seinen Besuch, ging aber nicht näher auf die Besichtigungen ein. Somit lässt sich hier eine Veränderung in der Haltung des Monarchen gegenüber der Industrie, insbesondere der Schwerindustrie konstatieren.[164] Die Besuche des Zaren in den Rüstungsbetrieben waren zwar Teil eines propagandistischen Feldzugs, doch das Staatsoberhaupt entdeckte im Zuge der Reisen auch seine Begeisterung und seinen Stolz über die Leistungen der russischen Fabriken.[165]

9.7 Fazit

Während Fabriken in der Vorkriegszeit in den Bildwelten des Zarenreichs eher eine Nebenrolle spielten, entwickelten sie sich mit Beginn des Ersten Weltkriegs zu einem patriotischen Vorzeigemotiv. Sogar der Zar, der bisher einen großen Bogen um die Industrie gemacht und Industriellen wie Fabrikarbeitern eher ablehnend gegenüber gestanden hatte, ließ sich nun während seiner Besuche in Rüstungs- und metallverarbeitenden Betrieben fotografieren. Das Verhältnis der russischen Gesellschaft gegenüber der Industrie wandelte sich, und es waren nicht mehr die Unternehmer selbst, die dafür Sorge trugen, dass Fabriken in der Berichterstattung Beachtung fanden. Gerade vor dem Hintergrund des verlorenen Krimkriegs und der Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg war es für die russische Propaganda unerlässlich, die militärische Stärke des Reichs visuell heraufzubeschwören.

Hierzu erschienen in den russischen Illustrierten Fotografien von Waffen, die die Abgebildeten mit fast zärtlichen Posen präsentierten oder die den schier unendlichen Nachschub in den Arsenalen der Alliierten inszenierten. Allgemein lässt sich in den hier analysierten Aufnahmen ein Hang zu Motiven feststellen, die stärker als in der Vorkriegszeit auf monumentale Elemente bauten. Jetzt durfte die Industrie die hier herrschenden Kräfte zeigen, ohne

---

Correspondence of Tsar Nicholas II. and the Empress Alexandra. April 1914–March 1917, Westport, Connecticut, London 1999, S. 47–48, 119, 125, 227.

164 In seinem Tagebuch erwähnt der Zar regelmäßig Besuche in Porzellanmanufakturen und beim *Baltijskij zavod*. Allerdings handelte es sich bei den Besuchen des *Baltijski zavod* meist um den Stapellauf wichtiger Schiffe und nicht um eine Besichtigung der Werkshallen und Produktionsanlagen.

165 Nikolaus II. betonte, dass im *Aleksandrovskij Južno-Rossijskij zavod* ausschließlich russische Arbeiter tätig waren. 31. Januar 1915, Facillo (Hrsg.): Dnevnik Imperatora Nikolaja II, S. 512.

dass sie angsteinflößend gewesen wären. Vor dem Hintergrund des Kriegs richtete sich ihre Zerstörungskraft in erster Linie gegen den Feind.

Die revolutionären Ereignisse 1905 hatten gezeigt, dass auch Unruhen im Inneren des Landes die Position des Russischen Reichs erheblich schwächen konnten. Aus diesem Grund bemühte sich Zar Nikolaus II., den Arbeitern zu vermitteln, dass er sich als sorgender Landesvater um sie kümmerte und sich für ihre Belange einsetzte. Er erweiterte damit die Definition des russischen Volkes, wie er sie bisher in seiner Selbstinszenierung gebraucht hatte, und neben die Gruppe der Bauern stiegen nun auch die Arbeiter in den Status der schutzbefohlenen Untertanen auf. Allerdings autorisierte der Zar Aufnahmen von sich in Fabriken nur dann, wenn diese im geschützten Kontext von Dubenskijs Publikation erschienen. Vermutlich fürchtete er, dass die Aufnahmen in Zeitschriften und ohne den abgesegneten Begleittext für ihm nicht genehme Narrative gebraucht werden könnten. Das Beispiel des Albums der Putilovwerke zeigt, dass diese Bedenken begründet waren.

Je länger der Krieg dauerte und je stärker er sich zu einer Materialschlacht entwickelte, desto wichtiger wurden die Rüstungsbetriebe. Der Zar adelte die Fabriken, indem er die Aufnahmen seiner Visiten veröffentlichen ließ, und machte Industriefotografien damit salonfähig. Um angesichts des Mangels an fotografischen Aufnahmen die Nachfrage zu befriedigen, griffen Herausgeber russischer Illustrierter auf englische und französische Fotografien zurück, die immer öfter auch Arbeiterinnen in der Industrie zeigten. Neben diesem neuen Motiv entwickelten die Fotografen eine neue Bildsprache, bei der sie einzelne Arbeiter und deren Tätigkeit besonders herausstellten. Vor dem Hintergrund des Konflikts erschienen Arbeiter und besonders Arbeiterinnen erstmals in einer ähnlichen Inszenierung, wie sie nach der Oktoberrevolution 1917 in der frühen Sowjetunion üblich werde sollte. Die neue Popularität von Fabriken und die Heldengestalten der Arbeiter gaben einen Vorgeschmack auf die 1920er und 1930er Jahre, in denen Industrie und Arbeiterschaft mit heroisierenden Darstellungen zu einem Kernthema der frühsowjetischen Berichterstattung avancierten, das Portrait einen besonderen Stellenwert erhielt[166] und die Kamera immer näher an die Arbeiter heranrückte.[167]

166 Hierzu beispielsweise: Emily Joyce Evans: Hinwendung und Abkehr vom Arbeiterporträt. Brüche und Kontinuitäten in der Entwicklung des „sowjetischen“ Porträts, 1926–1937, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 35/2015, Heft 136, S. 33–42.

167 Abbildungen in: J. Ribalta; E. Witschey (Hrsg.): The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 26–29; Stigneev: Vek fotografii, S. 344, 350.

KAPITEL 10

Ein neues Passepartout – Ausblick auf die 1920er und 1930er Jahre

Den politischen Machtwechsel im Oktober/November 1917 erlebten viele Zeitgenossen im Zarenreich als Bruch.[1] Die Bolschewiki hatten im Herbst 1917 die Kriegsmüdigkeit der russischen Armee und Bevölkerung als Chance für sich erkannt und die Gelegenheit genutzt, um mittels eines Staatsstreichs die Macht an sich zu reißen. Auch wenn zunächst unklar war, ob sich die neuen Machthaber würden halten können, forcierten diese mit großem Nachdruck den wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Umbau Russlands. Bereits im November 1917 erhielten erstmals Arbeiterkomitees die Aufsicht über Fabriken, Banken wurden verstaatlicht und die bestehenden Gerichte zugunsten von Revolutionstribunalen abgeschafft.[2] Der im März 1918 unterzeichnete Friedensvertrag von Brest-Litowsk verschaffte den Bolschewiki außenpolitisch kurzzeitig eine Verschnaufpause, doch bis 1922 hielt der Bürgerkrieg die neue politische Führung in Atem. Diese unsicheren Verhältnisse hielten die neuen Machthaber jedoch nicht von ihrem Ziel ab, eine neue Gesellschaft zu schaffen.

Die politische Zäsur des Jahres 1917 erlebten nicht nur Zeitgenossen als Einschnitt. Die Oktoberrevolution markierte das Ende der Herrschaft der Romanovs über das Russische Reich und fungiert damit bis heute als wichtiger Wendepunkt und Zäsur beispielsweise in der Geschichtswissenschaft. Historische Arbeiten widmen sich vielfach entweder dem 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg oder der Zeit nach 1917.[3] Auch die vorliegende Arbeit legt

1 So neben anderen: Sinaida Hippius: Petersburger Tagebücher 1914–1919, Berlin 2014 und Teffy (Nadeshda Lochwizkaja): Champagner aus Teetassen. Meine letzten Tage in Russland, Berlin 2014.

2 Neutatz: Träume und Alpträume, S. 154–155.

3 Dies spiegeln unter anderen die Standardwerke: Hildermeier: Geschichte Russlands; Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates, München 1998; Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Volume II, Imperial Russia 1689–1917, Cambridge u. a. 2006; Schmidt, Christoph: Russische Geschichte 1547–1917, München 2003. Es gibt auch Versuche diese strikte Einteilung aufzubrechen, so: Ronals Grigor Suny (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Volume III, The wentieth Century, Cambridge u. a. 2006; Neutatz: Träume und Alpträume. Teilweise werden auch die 1930er Jahre und der Beginn des Stalinismus als noch einschneidendere Zäsur gesehen. Carsten Goehrke: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun

DOI:10.30965/9783657703081_011

ihren Schwerpunkt auf die Entwicklung der Fabrikfotografie im 19. und frühen 20. Jahrhunderts bis zum Vorabend der Oktoberrevolution. Ergänzt wird diese Analyse jedoch durch einen Ausblick in die 1920er und 1930er Jahre. Vier Fallstudien geben Einblicke, wie sich Fabrikfotografien in den Medien Fabrikalbum, Festschrift, illustrierte Zeitschrift und Postkarte in der Sowjetunion entwickelten. Vor dem Hintergrund elementarer politischer Veränderungen fragen sie, welche Elemente des Bildkanons konstant blieben und auch unter den Bolschweiki zum Repertoire der Fabrikfotografie gehörten und welche neuen Merkmale sich innerhalb der neuen Rahmenbedingungen ausbildeten.

Unter den neuen Machthabern änderte sich der politische Hintergrund, vor dem russische Industriefotografien entstanden, fundamental. Entsprechend ihrer kommunistischen Ideologie rückten die Bolschewiki die Industrie sowie die Arbeiterschaft ins Zentrum ihrer Propaganda. Damit erhielten Industriefotografien neue Rahmungen und größere Bedeutung. Die politischen Veränderungen nach 1917 hatten direkte Auswirkungen auf die Archivierung alter Fotografien sowie die Herstellung neuer Aufnahmen. Verstaatlichte Fabriken, ein umgestaltetes Wirtschaftssystem und der Einbruch der Produktivität der russischen Industrie in Folge des Ersten Weltkriegs und des Bürgerkriegs ließen die Werbetätigkeit der Unternehmen stark zurückgehen. Auch der Kreis der Akteure, die an der Herstellung von Fabrikfotografien beteiligt waren, erweiterte sich. In den 1920er und 1930er Jahren ergänzten zunehmend Aufnahmen von Arbeitern aus den fabrikeigenen Fotoklubs die Fotografien professioneller Lichtbildner. In der Sowjetunion wurde der Arbeitsort zunehmen auch zu einem zentralen Lebens- und Lernort, an dem der „neue Mensch" eine spezifische Form sowjetischer Kultiviertheit (*kulturnost'*) erlernen und einüben sollte.[4] Obwohl in den 1920er Jahren Autoren in Zeitschriften die Fotografie immer wieder als bürgerlich kritisierten,[5] verlor das Medium nicht an Popularität, sondern konnte seine Stellung innerhalb der sozialistischen Propaganda weiter ausbauen. Denn auch die Bolschewiki

Zeitbildern, Bd. 3. Sowjetische Moderne und Umbruch, Zürich 2005, doch die Zäsur von 1917 bleibt die verbreitetste.

4 Zur Arbeiterfotografie in der Sowjetunion: Wolf: From Worker to Proletarian Photography. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass die hier untersuchten Fotografien mehrheitlich von professionellen Fotografen stammen dürften, denn eine fotografische Ausrüstung war für die meistern Fabrikarbeiter auch Ende der 1920er Jahre noch zu teuer. Darüber hinaus erforderte es großes Können Fotografien anzufertigen, deren Qualität zur Herstellung von Druckplatten ausreichte. Ebd., S. 38, 44.

5 Sartorti: Pressefotografie und Industrialisierung, S. 19; Šipova: Fotografy Moskvy (2006), S. 29.

erkannten das Potential der Fotografie, um beispielweise diejenigen Bevölkerungsschichten zu erreichen, die nicht lesen konnten.[6]

Der Frage nach Kontinuitäten und Brüchen folgend, basiert das letzte Kapitel auf einem Vergleich von Fabrikfotografien aus Alben, Festschriften, illustrierten Zeitschriften und auf Postkarten der Zarenzeit mit sowjetischen Aufnahmen. Die Analyseergebnisse der bisherigen Kapitel werden Beständen aus den 1920er und 1930er Jahren gegenübergestellt. Dadurch werden Übereinstimmungen und Unterschiede sichtbar.[7]

Im vorliegenden Kapitel bilden in erster Linie die Bestände des Firmenmuseums des *Kirovskij zavod* (der Kirovwerke, vormals Putilovwerke) die Quellengrundlage für Fabrikalben. Diese ergänzen einige Alben aus den Beständen des *Polytechničeskij muzej* (Politechnisches Museum) in Moskau. Die Analyse von Jubiläumsschriften basiert auf neun illustrierten Festschriften, die zwischen 1923 und 1939 erschienen.[8] Die Illustriert *Nauka i Technika* (Wissenschaft und Technik) liefert die Quellenbasis für die Untersuchungen zu illustrierten Zeitschriften. *Nauka i Technika* erschien ab 1923 monatlich im Verlag der *Krasnaja Gazeta* (Rote Zeitung), der Zeitung des Leningrader Sowjets.[9] Ausgewertet wurden die Ausgaben der Zeitschrift von ihrem ersten Erscheinen bis 1934. Die Postkartensammlung der RGB, die ca. 360 unterschiedliche Fabrikmotive aus der Zeit nach 1917 umfasst, ermöglicht einen detaillierten Einblick in die Bildwelten sowjetischer Industriepostkarten. Mehrheitlich stammen die Karten aus der zweiten Hälfte der 1920er und aus den 1930er Jahren. 1925 hatten die Bolschewiki entschieden, dass die damalige *Gosudarstvennaja biblioteka Sojuza SSR imeni V. I. Lenina* jeweils zwei Exemplare aller gedruckten Publikationen erhalten solle. Ab 1928 griff dieses Prinzip auch für Postkarten

6 Zu dieser Problematik auch: Peter Kenez: The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929, Cambridge u. a. 1985, S. 73. Zu den Diskussionen über die Funktion visueller Medien, insbesondere der Fotografie in der jungen Sowjetunion: Lucento: The Conflicted Origins, S. 401–428.

7 Eine solche Gegenüberstellung ermöglichen auch die Froschungsergebnisse zahlreicher Studien, insbesondere zur Fotografie der Avatgarde, aber auch zu Arbeiter- oder Pressefotografien in den 1920er und 1930er Jahren.

8 Moskovskij Komitet R. K. P. (Hrsg.): Dinamo. 25 let revoljucionnoj bor'by, Moskva 1923; Dm. Gorškov; G. Nilov: Jarceskie tkači za 45 let, 1879–1924, Smolensk 1924; F. Evgen'ev: Sto let klincovskoj šerstjanoj promyšlennosti, o. O. 1926; o. A.: Krasnyj Putilovec; P. E. Bezrukich: Stoletnij gigant. Istoričeskij očerk proletarskogo zavoda (1826–1926), Leningrad 1929; V. Martynov: Baltzavod, Moskva 1931; Boris Šabalin: Krasnyj Treugol'nik, Leningrad 1935; A. Pis'mennyj: Na gluchovke za 20 let, Moskva 1937; o. A.: Zavod imeni Dzeržinskogo, 1889–1939, pjat'desjat let, Dneprodzeržinsk 1939.

9 Just: Die Presse der Sowjetunion, S. 108; M. Rappeport: K novym pobedam, in: Nauka i technika, 11.02.1928, S. 6.

relativ zuverlässig, so dass heute die Inventarnummern einen wichtigen Anhaltspunkt darüber geben, wann die entsprechenden Karten erschienen sind.[10]

Die vier Quellengattungen Fabrikalbum, Festschrift, illustrierte Zeitschrift und Fabrikpostkarte werden in einzelnen Unterkapiteln analysiert. Die Untersuchungergebnisse zeigen, welche Auswirkungen die neuen politischen Rahmenbedingungen nach der Oktoberrevolution auf die Motivwahl und Bildgestaltung der russischen Industriefotografie hatten.

10.1 Neue Motive und Perspektiven – Fotografien in Firmenalben

Die fotografischen Bestände von Archiven, Museen und Bibliotheken umfassen kaum Aufnahmen aus der Zeit des russischen Bürgerkriegs (1918–1922).[11] Dafür waren die unsicheren politischen Verhältnisse verantwortlich. Die Bolschewiki hatten die Situation zusätzlich verschärft, indem sie 1918 alle privaten Fotografieausrüstungen verstaatlichten. Erst im folgenden Jahr machten die neuen Machthaber diesen Schritt rückgängig und werteten die Fotografie schließlich sogar zur Kunst auf. Dadurch bekamen Lichtbildner dieselben Rechte und Privilegien wie Künstler.[12] Es dauerte jedoch bis Mitte der 1920er Jahre, bis neue Fabrikfotografien und Firmenalben entstanden. Ursprünglich waren Fotoalben im 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil bürgerlicher und adeliger Praktiken gewesen.[13] Nichtsdestotrotz nutzten russische Unternehmen diese Form der Zusammenstellung fotografischer Aufnahmen nach der Oktoberrevolution weiterhin.[14] Warum hätte ein Medium aufgegeben werden sollen, dass es erlaubte, die empfindlichen Bilder gut geschützt aufzubewahren. Allerdings verschwanden nach 1917 die schweren Ledereinbände der Alben mit floralen Vorsatzpapieren und mit ihnen der Goldschnitt. Sowjetische Alben waren in den ersten Jahrzehnten häufig sehr schlicht und bestanden teilweise nur aus gebundenen Bögen dicken grauen Papiers.

---

10 Später erhielt die Bibliothek auch Gelder, um systematisch Bestände zuzukaufen. Zimina; Klevenskij; Koltypina.: Istorija gosudarstvennoj ordena Lenina biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina, S. 99.

11 Ausschlaggebend dürften hier einerseits die schwierige wirtschaftliche und unsichere politische Lage gewesen sein, in der Unternehmen vermutlich von großen Ausgaben für Reklame absahen. Andererseits war die Versorgung mit fotografischen Materialien immer noch mangelhaft. Wolf: From Worker to Proletarian Photography, S. 32–33.

12 Allerdings kam diese Kehrtwende für etliche Fotografen zu spät, die zu diesem Zeitpunkt ihr Gewerbe bereits aufgegeben hatten. Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 283.

13 Herz: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen, S. 241.

14 In den Beständen des *Polytechničeskij muzej* (PM) befinden sich fast 400 Alben aus der nachrevolutionären Zeit. Herzlichen Dank für diese Informationen an Anna Kotomina.

In der Industriefotografie führten die politischen Veränderungen zu keinem radikalen Bruch. Dies galt sowohl für die Akteure als auch für die Bildinhalte und die visuelle Ausgestaltung. Viele Fotografen blieben nach 1917 in ihrem Gewerbe tätig und stellten damit eine Kontinuität zum vorrevolutionären Russland her.[15] Weiterhin glichen die Motive in der Industriefotografie vielfach denjenigen des Zarenreichs, zeigten Produktfotografien, Aufnahmen von Maschinen, Baumaßnahmen oder Fabrikbesuchen.[16]

Im Detail lassen sich gleichwohl Veränderungen feststellen: Die Bilder von Zarenbesuchen ersetzten Fotografien hochrangiger Gäste aus dem Führungskader der Bolschewiki bei Fabrikbesuchen.[17] Die Bilder des letzten Zaren in Fabriken verschwanden aus der Öffentlichkeit[18] und wurden nicht mehr zur Illustration von Festschriften oder Firmengeschichten herangezogen.[19] Über die großformatigen Aufnahmen aus den Putilovwerken, die den Zaren inmitten der Belegschaft zeigen (Abb. 80), klebte man Produktfotografien von Lokomotiven. Als die Museumsmitarbeiterinnen diese Fotografien 2013 von den Pappbögen lösten, kamen die Gruppenaufnahmen mit Nikolaus II. wieder zum Vorschein. Es fiel auf, dass der Klebstoff nur außen um die Fotografie des Zarenbesuchs herum aufgetragen worden war.[20] Das Bild hatte auf diese Weise versteckt die Sowjetunion überlebt. Es lässt sich nicht nachvollziehen, ob die Zeitgenossen die Zarenfotografie unter einer Produktfotografie verbargen, um die Aufnahme zu schützen oder ob nach der Revolution aufgrund der Papierknappheit alle zur Verfügung stehenden Pappbögen weiterverwendet wurden.

---

15 Barchatova: Pictoralism, S. 56–60; Igor Narskij: Fotografie und Erinnerung. Eine sowjetische Kindheit. Wissenschaft als „Roman“, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 56–57; Stigneev: Vek fotografii, S. 30–44; Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 284–301.

16 Beispielsweise: o. A.: Al’bom N2 snimkov krana 75 tonn, S. 1–5, 9–12; MKZ: F. III, inv. 387: o. A.: Al’bom traktor „Fordzon-putilovec“, Petrograd/Leningrad o. J., S. 1, 3, 14. Vermutlich entstand das Album 1924 in Leningrad, wo sich der Betrieb befand. Denn auf zwei Fotografien ist im Hintergrund ein Schild zu sehen, welches das Datum 1.5.1924 trägt. o. A.: Al’bom traktor „Fordzon-putilovec“, S. 3–4; MKZ: F. III, inv. 732.

17 MKZ: F. III, inv. 732. Laut Aussage des Leiters des MKZ handelt es sich um den Besuch von Sergej Mironovič Kirov (1886–1934) zu Beginn der 1930er Jahre. Allerdings taucht die Fotografie in den 1970er Jahren mit dem Hinweis auf, dass es sich um den Besuch von Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896–1948) handle, der 1935 die Fabrik besichtigt habe. N. F. Popovič: Kirovskij mašinostroitel’nyj i metallurgičeskij zavod, Leningrad 1970, (S. 66, Zählung der Autorin); PM: KP 14536. o. A.: Instrumental’nyj zavod „Frezer“, Moskva 1932.

18 Möglicherweise wurden manche Aufnahmen zerstört, andere fanden den Weg in Archive, wo sie bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion nur einem sehr begrenzten Kreis zugänglich waren. Zum Beispiel: CGAKFF 124.1, (*) A 1861, (*) A 1862.

19 o. A.: Krasnyj Putilovec, 125 let, 1801–1926, Leningrad 1927; oder Kostjučenko; Chrenov; Fedorov: Istorija Kirovskogo zavoda.

20 Aufnahme des MKZ ohne Inventarnummer.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass kein Leim auf der Aufnahme Nikolaus II. aufgetragen wurde. Offenbar hatte die Person des Zaren zu diesem Zeitpunkt ihre Autorität noch nicht vollständig eingebüßt.

Im Selbstverständnis der Bolschweiki als Arbeiterpartei nahmen inszenierte Auftritte und Besuche in Fabriken eine besonders wichtige Funktion ein. Hiervon zeugen neben fotografischen Aufnahmen auch Gemälde wie *Vystuplenie V. I. Lenina na Putilovskom zavode* (Der Auftritt V. I. Lenins im Putilovwerk) von Isaak Izrailevič Brodskij (1884–1939)[21] aus dem Jahr 1929. Das Bild zeigt Lenin auf einem Podest inmitten einer schier unendlichen Menge von Arbeitern, im Hintergrund sind Industriebauten und Schornsteine zu sehen.

Die Bolschewiki nutzten ihre Besuche als Plattformen, um die Bedeutung der Industrie sowie die eigene parteipolitische Nähe zur Arbeiterschaft zu inszenieren. Davon zeugen hochwertige Fotografien in einem Album der Kirovwerke aus Leningrad. Das Album stammt aus den 1930er Jahren. Bis auf eine Ausnahme blickt auf den Aufnahmen keine Person direkt in die Kamera.[22] Der Bildausschnitt lässt vermuten, dass der Fotograf relativ nah an der Besuchergruppe stand, so dass der fehlende Blickkontakt kein Zufall gewesen sein dürfte. Stattdessen unterstreicht er, dass die Abgebildeten mit dem Medium der Fotografie vertraut waren und wussten, wie sie sich vor der Kamera verhalten mussten. Indem die Besucherdelegation den Fotografen ignorierte, verstärkt die Aufnahme den Eindruck, es handle es sich um einen Schnappschuss, also eine spontane Aufnahme. Das Ereignis sei folglich nicht inszeniert. Gleichzeitig suggeriert die Nähe der Kamera zu den abgebildeten Personen dem Betrachter, er sei unmittebar bei diesem Ereignis anwesend.

Neben Besuchen politischer Persönlichkeiten schugen sich die neuen ideologischen Fluchtpunkte in den 1920er Jahren auch in den Inszenierungen fotografischer Aufnahmen nieder, wie ein Album der Putilovwerke[23] aus dem Jahr 1924 zeigt. Die Fotografien präsentieren den Traktor *Fordzon-Putilovec*. Neben den klassischen Produktfotografien vor weißem Hintergrund und Ansichten aus der Werkshalle im vorrevolutionären Stil[24] präsentiert das Album auch neue Inszenierungen. Sie zeigen den Traktor bei der Feldarbeit.[25] Auf diesen Abzügen bricht der Fotograf mit dem im Zarenreich auf Industriefotografien üblichen ‚Reinheitsgebot'. Die Bilder inszenieren nicht allein den idealisierten technischen Fortschritt in Form menschenleerer Maschinenaufnahmen. Der

---

21 Brodskij wurde am 25.12.1883 alten Stils geboren.

22 MKZ: F. III, inv. 732, S. 6.

23 Die Fabrik hieß 1924 *Krasnyj putilovec* (Rote Putilovarbeiter).

24 o. A.: Al'bom traktor „Fordzon-putilovec", 1924, S. 1, 3, 14–15.

25 o. A.: Al'bom traktor „Fordzon-putilovec", S. 5–12.

anonyme Lichtbildner zeigt auch den Arbeitsprozess, in den der Traktor eingebunden ist, wodurch verschlammte Räder und Schmutz einen Platz auf den Aufnahmen erhalten.[26] Den Einfluss der neuen Ideologie verdeutlicht in diesem Album auch das Erscheinungsbild der Bauern. Diese erinnern mit ihren glattrasierten Gesichtern, Kappen und Stiefeln[27] nicht an die ärmlichen Dorfbewohner mit Bart, langen Kitteln und lappenumwickelten Füßen in Bastschuhen aus dem Zarenreich, sondern eher an den Kleidungsstil der Bolschewiki. In seinem Firmenalbum präsentierte der Staatsbetrieb ein mechanisiertes Dorf, dessen Bewohner bereits als kultivierte Menschen den Vorstellungen der neuen Machthaber entsprachen.[28] Die Statisten und Staffagefiguren heben die große Bedeutung hervor, die sich das Unternehmen bei der Umformung der sowjetischen Gesellschaft zuschrieb.[29] Der Betrieb war nicht nur Kultivierungsort für die eigenen Arbeiter, sondern brachte durch die Produktion von Landmaschinen den Fortschritt auch zu den Bauern aufs russische Land. Fotograf und Betriebsleitung eigneten sich die neue Ideologie der Bolschewiki an und nutzten sie, um das Unternehmen mit seiner Produktion in ein positives Licht zu rücken.

Lichtbildner erweiterten die Inszenierungen von Industriemotiven ab Mitte der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre um avantgardistische Stilmittel[30] wie extreme Vogel- und Froschperspektiven.[31] Ein besonders eindrückliches

26 Zu Aufnahmen mit schmutzigen Arbeitern auch: Tupitsyn: The Soviet Photograph, S. 63–64.

27 o. A.: Al'bom traktor „Fordzon-putilovec", S. 7–8, 10–11.

28 Zum Konzept des neuen Menschen in der Sowjetunion beispielsweise: Jochen Hellbeck: Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin, Cambridge, London 2006, S. 16–31; Manfred Hildermeier: Revolution und Kultur. Der „neue Mensch" in der frühen Sowjetunion, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs, München 1996, S. 51–67; Bernice Glatzer Rosenthal: New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism, University Park 2002, S. 189–202; Leo Trotzki: Literatur und Revolution, Essen 1994, S. 252. Zu den Ideen des neuen Menschen in Westeuropa siehe unter anderem die Literaturangaben in: Fernando Esposito: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011, S. 329–330.

29 Auf einer weiteren Fotografie des Albums ist neben einem Traktor ein Schild zu sehen, dessen Aufschrift zufolge die Arbeiter den Bauern zum Ersten Mai gratulierten und ihnen den Traktor als Geschenk offerierten (*Pervyj traktor* […] *krest'janstvu Krasnyj Putilovec*). Dies setzt die Kooperation aller Gesellschaftsschichten in Szene. o. A.: Al'bom traktor „Fordzon-putilovec", S. 4.

30 Hierzu beispielsweise: Schamma Schahadat: Fotografiestreit und Formalismusvorwurf. Fotografie, Wirklichkeit und Evidenz in der sowjetischen Fotografie der 1920er/30er Jahre, in: Susanne Frank; dies. (Hrsg.): Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann, München 2012, S. 385–410.

31 Birgit Jooss: Das „Neue Sehen". Extreme Perspektiven in der Photographie, in: Brigitte Salmen (Hrsg.): Perspektiven. Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst. Murnau 2000, S. 84–90.

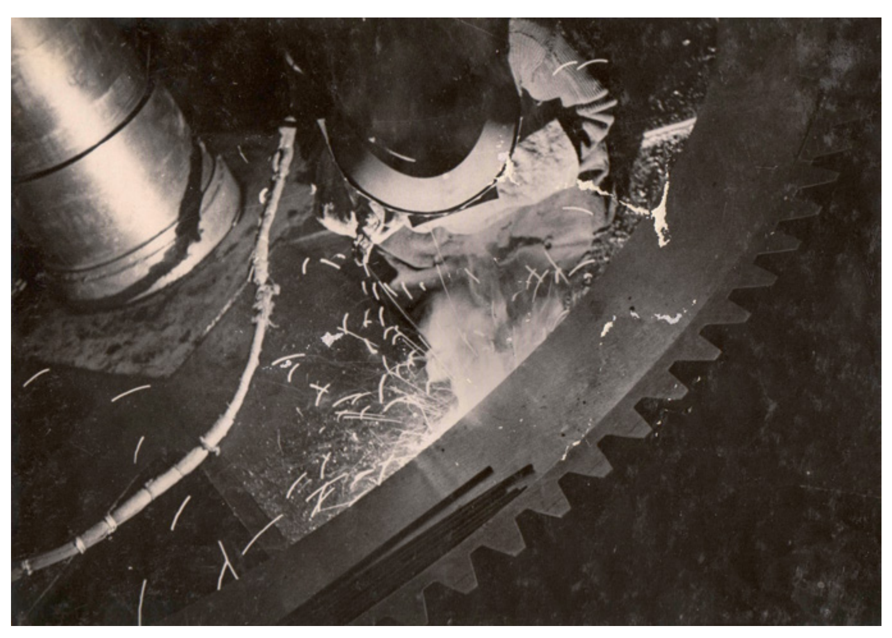


Abb. 83 o. A.: Aufnahmen eines Krans von 75 Tonnen (Snimkov krana 75 tonn), o. J. o. O., S. 13. MKZ FIII Inv 149 Al'bom N1

Beispiel dieser sowjetischen Industriefotografie ist Abbildung 83 aus dem Museum des *Kirovskij zavod*.

Für die Aufnahme platzierte der Fotograf seine Kamera fast senkrecht über seinem Objekt. Die Perspektive verfremdet das Motiv, so dass zunächst das Kreisfragment des Zahnrads, der runde Schutzhelm und das diagonale Element links im Bild als scheinbar abstrakte geometrische Formen ins Auge springen. Erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter den Schweißer bei der Arbeit. Für die Verwendung dieser extremen Vogelperspektive war in der Sowjetunion besonders Aleksandr Michajlovič Rodčenko (1891–1956) bekannt. Der Künstler verteidigte diese Darstellungsform gegenüber Kritikern, indem er betonte, dass die Fotografie dadurch die Betrachter zu einer neuen Form des Sehens erziehen könne. Denn auch im alltäglichen Leben betrachteten die Menschen ihre Umgebung nicht nur aus einer horizontalen Perspektive.[32]

32 Rodtschenko: Wege der zeitgenössischen Fotografie, S. 185–186. Zu dieser erzieherischen Kraft der Fotografie bei Rodčenko siehe auch: Margolin: The Struggle for Utopia, S. 123–125; Bernhard Schulz: Die Dynamik des Auges. Rodčenko als Fotograf und Zeitschriftengestalter, in: Osteuropa, 65/2015, Heft 11–12, S. 141–153.

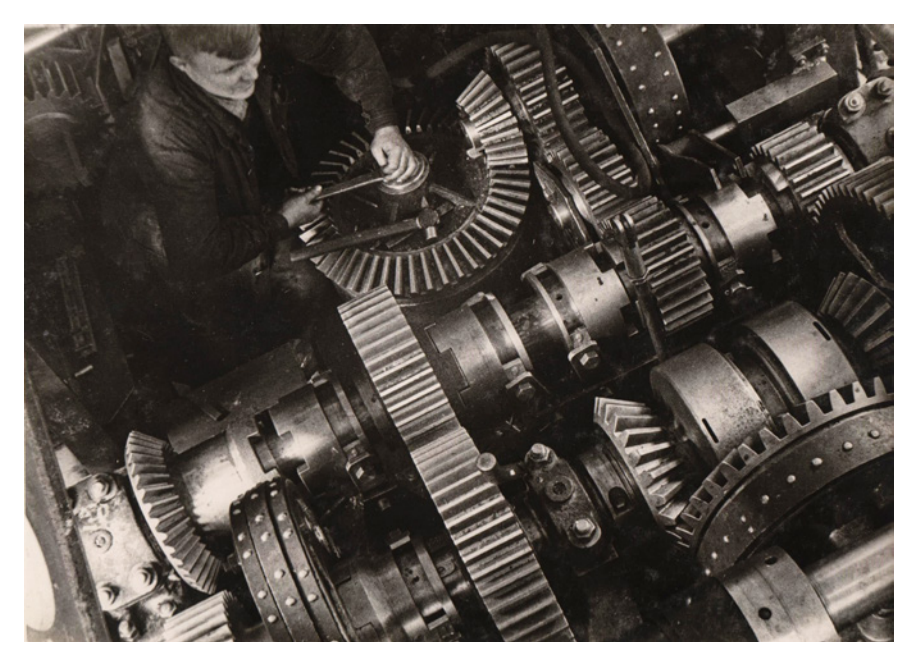


Abb. 84 o. A.: Aufnahmen eines Krans von 75 Tonnen (Snimkov krana 75 tonn), o. J. o. O., S. 15. MKZ FIII Inv 149 Al'bom N1

Auf Abbildung 84 sind Einflüsse der neuen Strömung der sowjetischen Avantgardefotografie ebenfalls offensichtlich.[33] Wieder blickt die Kamera von schräg oben auf ihr Motiv und verfremdet dadurch die Ansicht der Maschine und des Arbeiters. Den Verantwortlichen der Kirovwerke lag offenbar daran, die eigene Produktion mit der neuesten Bildsprache in Szene zu setzen. Auch aufseiten der Lichtbildner war das Interesse an Motiven aus Fabriken gestiegen. Die Künstler der Avantgarde legten Wert darauf, dass es sich bei ihrer Kunst nicht um Kunst zum Selbstzweck handele. Stattdessen sahen sie ihre Aufgabe darin, nützliche Dinge für die sowjetische Gesellschaft zu entwickeln,

33 Beispielsweise: Alexander Lavrentiev: Soviet Photography of the 1920s and 1930s in Its Cultural Context. The Photo Landscape of the Period, in: ders.; Susan Tumarkin Goodman; Jens Hoffmann (Hrsg.): The Power of Pictures. Early Soviet Photography, Early Soviet Film, New Haven 2015, S. 50–71, S. 59–62; Alexander Lawrentjew: Die Anfänge der avantgardistischen Fotografie in Russland, in: Jule Reuter (Hrsg.): Alexander Rodchenko, Berlin 2008, S. 204–213. Obwohl die russische Fotografie der Avantgarde schon relativ lange Gegenstand der kunsthistorischen Forschung ist, findet die Industriefotografie bis heute nur wenig Beachtung. Die Ähnlichkeit von Abbildung 83 zu Rodčenkos Aufnahmen zeigt das Potential für weitere Forschungen, die abseits der großen Namen und bekannten Sammlungen die frühe sowjetische Fabrikfotografie untersuchen könnten.

die später in Massenproduktion hergestellt werden sollten. Darum suchten sie engen Kontakt zur Industrie.[34] Fotografien aus Fabrikwerkstätten bildeten das Herzstück dieser Produktionsprozesse ab. Die Industriefotografie ermöglichte den Künstlern, sich dem Regime ideologisch anzudienen, um die eigene Bedeutung für den Aufbau der neuen Gesellschaft zu unterstreichen. Die Abbildungen 83 und 84 verdeutlichen die Entwicklungen des neuen Sehens in der Fotografie durch die starke Vogelperspektive. Die Industriemotive in Kombination mit dieser modernen Bildsprache bringen den ideologischen Anspruch der Bolschewiki zum Ausdruck, alte Traditionen hinter sich zu lassen und neue Wege zu gehen. Fabriken eigneten sich als Ort der Arbeiterschaft hierfür besonders gut.

10.2 Vom Kollektiv zum Personenkult – Festschriften

Lichtbildner setzten die neue Bildsprache auch bei Fotografien ein, die in illustrierten Festschriften erschienen. Wie vor der Revolution präsentierten Unternehmen in den Publikationen ihre eigene Leistung und feierten ihre Geschichte und Tradition. Darüber hinaus lag den nun verstaatlichten Betrieben daran, sich in die neuen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse einzuschreiben und zu betonen, welch großen Bedeutung gerade sie und ihre Arbeiter für die Revolution gehabt hatten. Daher dauerte es nicht lange, bis nach der Oktoberrevolution und dem Ende des Bürgerkriegs die ersten Unternehmen sich auf ihre Geschichte besannen und anlässlich ihrer Jubiläen Festschriften herausgaben. Die Narrative glichen sich darin in soweit, dass die politischen Umwälzungen 1917 immer als wichtige Zäsur erschienen, die zur Verbesserung der Situation der Arbeiter geführt hätte. Dabei legten die Autoren besonders ab den 1930er Jahren Wert darauf, detailliert die Errungenschaften zu präsentieren, von denen die Arbeiter seit der Machtübernahme der Bolschewiki profitieren konnten. Hierzu gehörten von den Betrieben organisierte und finanzierte Sportveranstaltungen, Erholungsheime oder

---

34 Christina Kiaer: His and Her Constructivism, in: Margarita Tupitsyn (Hrsg.): Rodchenko & Popova. Defending Constructivism, London 2009, S. 143–159, S. 145; Alexander Nikolajewitsch Lawrentjew: Design für sich – Design für alle. Konstruktivismus und Design des Alltags, in: Wilhelm Hornbostel; Karlheinz Kopanski; Thomas Rudi (Hrsg.): Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934, Heidelberg 2001, S. 137–146, S. 146.

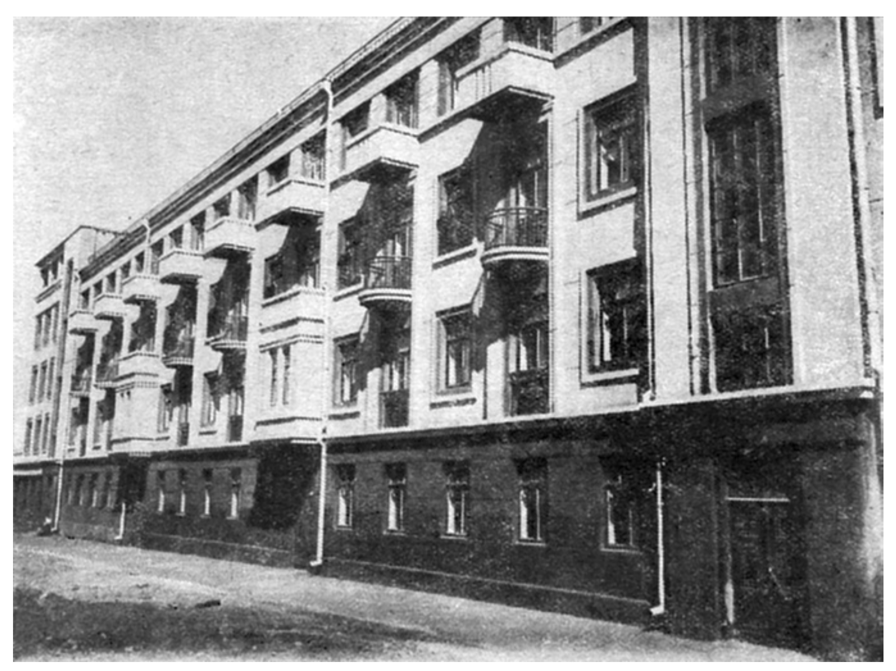


Abb. 85 o. A.: Neues Wohnhaus für Arbeiter der Fabrik namens Dzeržinskij an der Syrovca-Straße (Novyj žiloj dom rabočich zavoda im. Dzeržinskogo na ul. Syrovca), in: o. A.: Dzeržinsker Betrieb, 1889–1939, fünfzig Jahre (Zavod imeni Dzeržinskogo, 1889–1939, pjat'desjat let), Dneprodzeržinsk 1939, S. 76

Kinos.[35] Bevorzugt präsentierten die Festschriften auch Neubauten – insbesondere, wenn es sich um Arbeiterwohnungen handelte (Abb. 85).[36]

In diesem Fall sind es weniger fotografische Stilmittel als die Formensprache der Architektur, die verdeutlicht, dass es sich um sozialistische Arbeiterwohnungen handelt. In anderen Fällen inszenierten die Fotografen bestehende Einrichtungen auf eine neue Weise, wie es Abbildung 87 zeigt.

1910 veröffentlichte die Gummiwarenfabrik *Treugol'nik* ein Jubiläumsalbum mit der fotografischen Aufnahme einer Fabrikschulklasse (Abb. 86). 25 Jahre später, 1935, erschien erneut in einer Festschrift eine Fotografie aus der Fabrikschule (Abb. 87). Auch wenn es sich um einen anderen Raum handelt, legt die Gestaltung der Wände nahe, dass die Schüler ein Vierteljahrhundert später im selben Gebäude saßen. Während sich der Fotograf Anfang des 20. Jahrhunderts entschieden hatte, mit einer Totalen die gesamte Klasse einzufangen,

35 Sport: Šabalin: Krasnyj Treugol'nik, S. 236–237; Erholungsheime: o. A.: Zavod imeni Dzeržinskogo, S. 79, 230–231, 251; Kino: o. A.: Krasnyj Putilovec, S. 48.

36 o. A.: Zavod imeni Dzeržinskogo, S. 79; Šabalin: Krasnyj Treugol'nik, S. 224–225.



Abb. 86 o. A.: Klasse (Klass), in: o. A.: Album zur Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen der Gesellschaft der Russisch-Amerikanischen Gummi Manufaktur unter der Firma „Treugol'nik“ in St. Petersburg, 1860–1910 (Al'bom v pamjat' pjatidesjatiletija suščestvovanija tovariščestva Rossijsko-Amerikanskoj rezinovoj manufaktury pod firmoju „Treugol'nik“ v S. Peterburg. 1860–1910), Sankt-Peterburg 1910, S. 44. RNB OĖ (AlT63)/(2–l452); CGIA f. 1179, op. 28, d. 11 g I

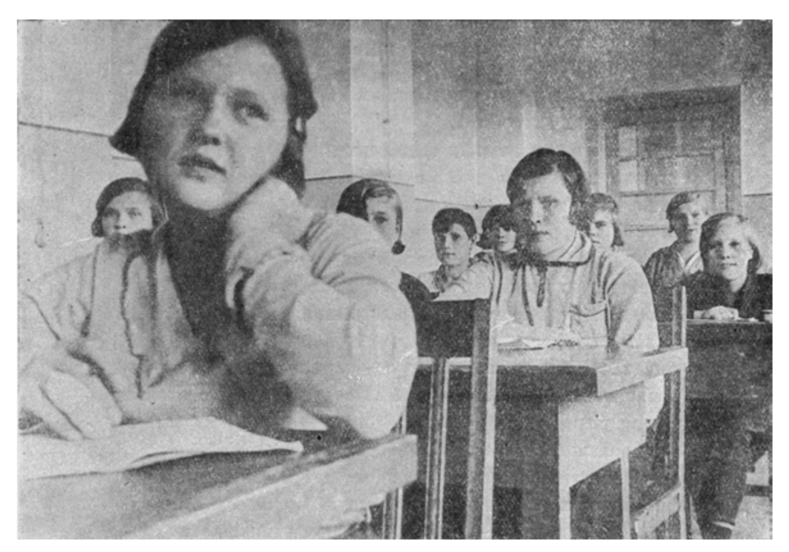


Abb. 87 o. A.: Fabrikschule. Gruppe zukünftiger Galoschenarbeiterinnen (Zavodskoj fabzavuč. Gruppa buduščich galošnic), in: Boris Šabalin: Rotes Dreieck (Krasnyj Treugol'nik), Leningrad 1935, S. 310

rückte sein Nachfolger die Kamera mit einer leichten Froschperspektive von Höhe der Tischkante an eine Schülerin heran und hielt nur einen kleinen Ausschnitt des Klassenraums fest. Diese Perspektive unterscheidet sich stark von der im Zarenreich üblichen Perspektive, bei der die Lichtbildner ihre Kamera auf Augenhöhe positionierten. Auch hätten vorrevolutionäre Fotografen ihre Kamera nicht so nah an eine Person herangerückt und ihren Kopf in der Aufnahme beschnitten. Mit dieser neue Bildsprache präsentierte der Fotograf die vorrevolutionäre Institution der Fabrikschule als sowjetisch und neu.

Auf Abbildung 87 ist besonders auffällig, wie nah der Fotograf sein Objektiv an die Schüler heranrückte. Das Mädchen vorne links im Bild erscheint dadurch so groß, dass es fast ein Drittel der gesamten Bildfläche einnimmt. Dieses Beispiel zeigt einen neuen Umgang mit Portraits und Abbildungen von Menschen, der charakteristisch für sowjetische Firmenfestschriften ist. Nach 1917 machten Auftraggeber der Festschriften und Fotografen Arbeiter von Neben- zu Hauptpersonen ihrer visuellen Erzählungen und rückten sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit.[37] Bis 1917 kaum vertreten, zeigten Herausgeber nun entweder Einzelportraits oder Gruppenaufnahmen der Belegschaft. Bereits 1923 erschien in der noch spärlich illustrierten Festschrift des Moskauer Unternehmens *Dinamo* die Reproduktion einer Gruppenaufnahme (Abb. 88).

Sie zeigt die gesamte Belegschaft des Unternehmens anlässlich des fünften Jahrestags der Oktoberrevolution. Der Fotograf hatte seine Kamera erhöht über den Arbeitern aufgestellt und fotografierte aus dieser Vogelperspektive die Anwesenden. Bis zur Mitte des Bilds sind die Gesichtszüge und Personen klar erkennbar, in der Bildmitte verschwimmen sie und erscheinen im Hintergrund schließlich als schwarze Masse. In der Mitte der ersten Reihe ist ein Mann mit Uniformmütze zu sehen, der aufgrund seiner zentralen Position herausgehoben scheint. Ansonsten erscheinen Arbeiterinnen und Arbeiter gleichberechtigt nebeneinander. Die Aufnahme ist eine typische Inszenierung eines Kollektivs, bei dem der Einzelne zugunsten der Gruppe zurücktritt.[38]

Das Verhältnis von Einzel- zu Kollektivportraits veränderte sich im Laufe der 1920er bis in die 1930er Jahre immer stärker von Gruppen- hin zu Abbildungen einzelner Persönlichkeiten.[39] Damit spiegeln die Firmenfestschriften die

---

37 Erste Entwicklungen in diese Richtung gab es bereits während des Ersten Weltkriegs, doch in den 1920er Jahren erreichten sie eine neue Qualität.

38 Ähnliche Inszenierungen nutzten sowjetische Grafiker auch für Gruppendarstellungen auf Plakaten. Allerdings stand zumindest in den 1930er Jahren meist Stalin als übergroße Figur im Vordergrund vor den Menschen. Waschik; Baburina (Hrsg.): Werben für die Utopie, S. 164–165.

39 Die Publikation *Zavod imeni Dzeržinskogo* (Betrieb mit Namen Dzeržinskij) zeigt keine einzige Gruppenaufnahme, dafür Portraits von fünf Arbeitern, die im Zusammenspiel



Abb. 88 o. A.: Eine Versammlung von Arbeitern und Angestellten des Betriebs Dinamo am 7. November 1922, dem fünften Jahrestag der Oktoberrevolution (Sobranie Rabočich i služaščich zavoda Dinamo 7/XI 22 g. v den' 5ti letija oktjabr'skoj revoljucii), in: Moskovskij Komitet R. K. P. (Hrsg.): Dinamo. 25 Jahre des revolutionären Kampfes (Dinamo. 25 let revoljucionnoj bor'by), Moskva 1923, S. 88

Veränderungen der sowjetischen Propaganda, die sich immer stärker auf den Führerkult um Stalin ausrichtete.[40] Auch die Autoren der Festschriften stilisierten zunehmend einzelne Personen zu Helden.[41] Diese Ehre kam mehrheitlich Arbeitern zu, die im Vorfeld oder während der Revolution politisch besonders aktiv gewesen waren. Die vormals üblichen Portraits der Firmengründer verschwanden weitgehend aus dem Bilderkanon. Nur eine der untersuchten sowjetischen Festschriften zeigt Portraits der Unternehmensgründer. Allerdings verdeutlichen die Bildunterschriften, dass der Autor Evgen'ev mit diesen Abbildungen nicht die Leistungen der Personen würdigen wollte. Stattdessen vermerkte er als Erklärung zu den klassischen Studioportraits der Fabrikantenfamilie, dass es sich bei diesen Bildern um Typenfotografien

mit den jeweiligen Kurzbiographien den Lesern als Vorbilder dienen sollten. o. A.: Zavod imeni Dzeržinskogo, S. 58, 61, 63, 65, 67.

40 Klaus Heller; Jan Plamper (Hrsg.): Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus, Göttingen 2004; Jeffrey Brooks: Thank You, Comrad Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War, Princeton 2000, S. 59–77.

41 Hierzu auch das Forschungsprojekt von Irina Tibilova zu „Heroisierung und Militarisierung von Arbeit in der Sowjetunion von den 1920er Jahren bis 1960“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

handele. Die Aufnahmen präsentierten besonders charakteristische Exemplare des kaufmännischen Fabrikanten dieser Periode.[42] Mit diesem Hinweis nahm Evgen'ev den Abgebildeten ihre individuelle Persönlichkeit und machte sie zu Stellvertretern einer Gruppe. Das Abdrucken ihrer Portraits war keine Wetschätzung mehr, sie dienten nun der Belehrung der sowjetischen Leser, die an ihrem Beispiel lernen sollten, wie russische Kapitalisten im Zarenreich ausgesehen hatten. Seine Wertschätzung für die Arbeiter äußerte der Autor im Gegensatz dazu, indem er unter jeder Fotografie Namen und Funktion der Abgebildeten Person vermerkte. Damit stellte er ihre individuelle Leistung heraus und erhob sie zu Vorbildern für seine Leser.

10.3 Die sowjetische Industrie im Alltag – Illustrierte Zeitschriften

Für die russische Presselandschaft bedeutete die Oktoberrevolution eine einschneidende Zäsur. Die in vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit analysierten Zeitschriften aus dem Zarenreich mussten spätestens 1918 auf politischen Druck hin ihr Erscheinen einstellen. Die Bolschewiki setzten alles daran, ein neues Pressewesen zu etablieren, dessen Organe in ihrem Sinne berichteten.[43] Zu diesem Zweck richteten sie ein Zensursystem ein, das Text- und Bildveröffentlichungen überwachte. Allerdings verfügte die zentrale Zensurbehörde nur über begrenzte Kapazitäten, weswegen sie keine flächendeckende Kontrolle gewährleisten konnte.[44] Die Mehrheit der sowjetischen Herausgeber war jedoch an einer engen Zusammenarbeit mit der Regierung interessiert, weil sie auf deren finanzielle Unterstützung angewiesen war.[45]

Nach der Oktoberrevolution gründeten die Bolschewiki sehr schnell neue Zeitungen.[46] Es dauerte jedoch mehrere Jahre, bis auch ein breiteres Angebot an illustrierten Zeitschriften vorhanden war. 1923 erschienen erstmals die illustrierten Zeitschriften *Ogonëk* (Flämmchen)[47] und die populärwissen-

42 Evgen'ev: Sto let klincovskoj šerstjanoj promyšlennosti, S. 39, 44, 45.

43 Brooks: Thank You, Comrad Stalin!, S. 3–5; Peter Kenez: Lenin and the Freedom of the Press, in: Abbott Gleason; ders.; Richard Stites (Hrsg.): Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution, Bloomington u. a. 1985, S. 131–150.

44 G. V. Žirkov: Istorija cenzury v Rossii XIX–XX vv., Moskva 2001, S. 247–253; Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 231–233.

45 Nur sieben sowjetische Verlage waren Ende der 1920er Jahre tatsächlich rentabel. Artur W. Just: Die Presse der Sowjetunion. Methoden Diktatorischer Massenführung, Berlin 1931, S. 241.

46 Im Vergleich zur vorrevolutionären Zeit waren in der Sowjetunion Ende der 1920er Jahre 95 Prozent aller Verlage in staatlicher Hand. Just: Die Presse der Sowjetunion, S. 239.

47 Zu sowjetischen Illustrierten siehe: Stolarski: The Rise of Photojournalism, S. 235–247.

schaftliche Zeitschrift *Nauka i Technika* (Wissenschaft und Technik).[48] Herausgeber von Zeitungen und Zeitschriften griffen die Themen der neuen Machthaber auf, so dass nach 1917 auch außerhalb der Fabriktore die Nachfrage nach Industriefotografien stark zunahm. Anfang der 1930er Jahre machten Aufnahmen aus diesem Bereich knapp ein Drittel aller Illustrationen aus, die in der *Pravda* (Wahrheit) erschienen, dem Organ der Kommunistischen Partei Russlands bzw. der Kommunistischen Partei der Sowjetunion.[49] Die Industrie war zum vorherrschenden visuellen Thema der *Pravda* geworden – sie beherrschte nun endgültig den visuellen Kanon der stalinistischen Sowjetunion.

Die Zeitschrift *Nauka i Technika* richtete sich an ein breit interessiertes Publikum. Viele Titelblätter der Illustrierten zeigten Mitte der 1920er Jahre Fotografien, die ihrer Formensprache nach auch aus dem Zarenreich hätten stammen können. Neu waren auf der Innenseite des Umschlags Collagen, die eine Mischform zwischen Anzeige und Fotoreportage darstellten (Abb. 89).

Für seine Fotografien des *Nevskij sudostroitel'nyj zavod* (Nevskij Schiffbaubetrieb) griff Nikolaj Nikolaevič Ol'šanskij[50] auf die Zentralperspektive zurück und vermied extreme Perspektiven. Dennoch fällt auf, wie viele Menschen er für seine fotografischen Inszenierungen einsetzte. Diese benannte er teilweise sogar mit ihrer genauen Berufsbezeichnung und Namen, wie den Drechsler Gračev (Nummer 3), dessen übergroße Statur links die Collage einrahmt.

Mit dieser Bildsprache orientierte sich der Lichtbildner bei den Aufnahmen an den offiziellen Vorgaben von *Sovetskoe Foto* (Sowjetische Fotografie), der einflussreichsten fotografischen Zeitschrift in der Sowjetunion.[51] In diesem Blatt diskutierten Kunstexperten, welche Formensprache und Motive eine sowjetische Fotografie ausmachen sollten. Beispielsweise forderten Autoren, dass sich Fotografen in ihren Bildern mit der industriellen Produktion

---

48 *Nauka i Technika* erschien ab 1923 monatlich im Verlag der *Krasnaja Gazeta*, der Zeitung des Leningrader Sowjets. Just: Die Presse der Sowjetunion, S. 108; M. Rappeport: K novym pobedam, in: Nauka i technika, 11.02.1928, S. 6. Mit einer jährlichen Auflage von zunächst ca. 50.000 konnte die Zeitschrift bereits drei Jahre später (1926) ihre Auflage verdoppeln. M. Rappeport: „Nauka i technika" i ee čitatel', in: Nauka i technika, 11.02.1927, S. 1–4, S. 1. Den Umfragen zufolge, die die Zeitschrift jährlich durchführte, bildeten die Arbeiter die größte Gruppe der Leser. M. Rappeport: Pervyj sovetskij naučno-populjarnyj žurnal, in: Nauka i technika, 09.02.1929, S. 1–2, S. 1.

49 Sartorti: Pressefotografie und Industrialisierung, S. 84–85.

50 Ol'šanskij war bereits vor der Oktoberrevolution Fotograf in der russischen Hauptstadt, wie einige Publikationen belegen. Beispielsweise: Nikolaj Nikolaevič Ol'šanskij: Četvertaja Gosudarsvennaja duma. Portrety i biografii, Sankt-Peterburg 1913.

51 Zu dieser Zeitschrift auch: Schamma Schahadat; Bernd Stiegler (Hrsg.): Alexander Rodtschenko. Schwarz und Weiß. Schriften zur Photographie, München 2011, S. 312–314.

auseinandersetzen sollten.[52] Dabei sollten Lichtbildner darauf achten, Arbeiter im Vergleich zu den Maschinen immer so groß erscheinen zu lassen, dass der Betrachter den Eindruck gewinne, der Mensch kontrolliere die Maschine.[53] Gleichzeitig müsse ein Fotograf alle Einstellungen vermeiden, welche die Perspektive verzerren könnten.[54] Die Herausgeber von *Nauka i Technika* legten Wert darauf, einer breiten Leserschaft neue wissenschaftliche Entdeckungen und technische Entwicklungen anschaulich zu präsentieren.[55] Dieser Anspruch galt sowohl für die Texte als auch für die visuelle Ausgestaltung der Zeitschrift. Daher verzichteten sie auf avantgardistische Inszenierungen. Dynamik vermittelten sie über das Layout und die Collagetechnik, mit der sie die Fotografien präsentierten.[56]

Gegen Ende der 1920er Jahre konzentrierten sich die Industriefotografien in *Nauka i Technika* auf die Titelseiten der Illustrierten und zeigten immer größere Maschinen sowie industrielle Anlagen (Abb. 90). Die Aufnahmen waren teilweise bearbeitet, so dass der Eindruck der Fotografie fast verschwand. Gleichzeitig wählten die Herausgeber für ihre Berichterstattung immer häufiger sowjetische Betriebe aus. Während Mitte der 1920er Jahre regelmäßig Beiträge über amerikanische Fabriken und Neuentwicklungen informiert hatten, lenkten die Redaktionsmitglieder von *Nauka i Technika* in den 1930er Jahren ihre Aufmerksamkeit zunehmend auf die sowjetische Industrie. Sie beschworen damit die erfolgreiche Industrialisierung des bisherigen Agrarlandes. Besonders oft berichteten sie über die industriellen Zentren des Donbass (Abb. 90) und das neu gegründete Magnitogorsk.[57]

Nauka i Technika war weder ein propagandistisches Aushängeschild der Bolschewiki wie *Pravda*, *Ogonëk* oder *SSSR na Strojke* (UdSSR im Aufbau)[58] noch eine Fachzeitschrift wie *Sovetskoe foto*. Auch waren die Fotografien nicht das zentrale Medium der Berichterstattung – die Text-Berichterstattung überwog. Doch gerade die große Präsenz der Industriefotografien in einer sowjetischen

---

52 o. A.: Zadači rabočego fotoljubitel'stva, in: Sovetskoe Foto, 1928, Heft 10/31, S. 433–434.

53 Sartorti: Pressefotografie und Industrialisierung, S. 135.

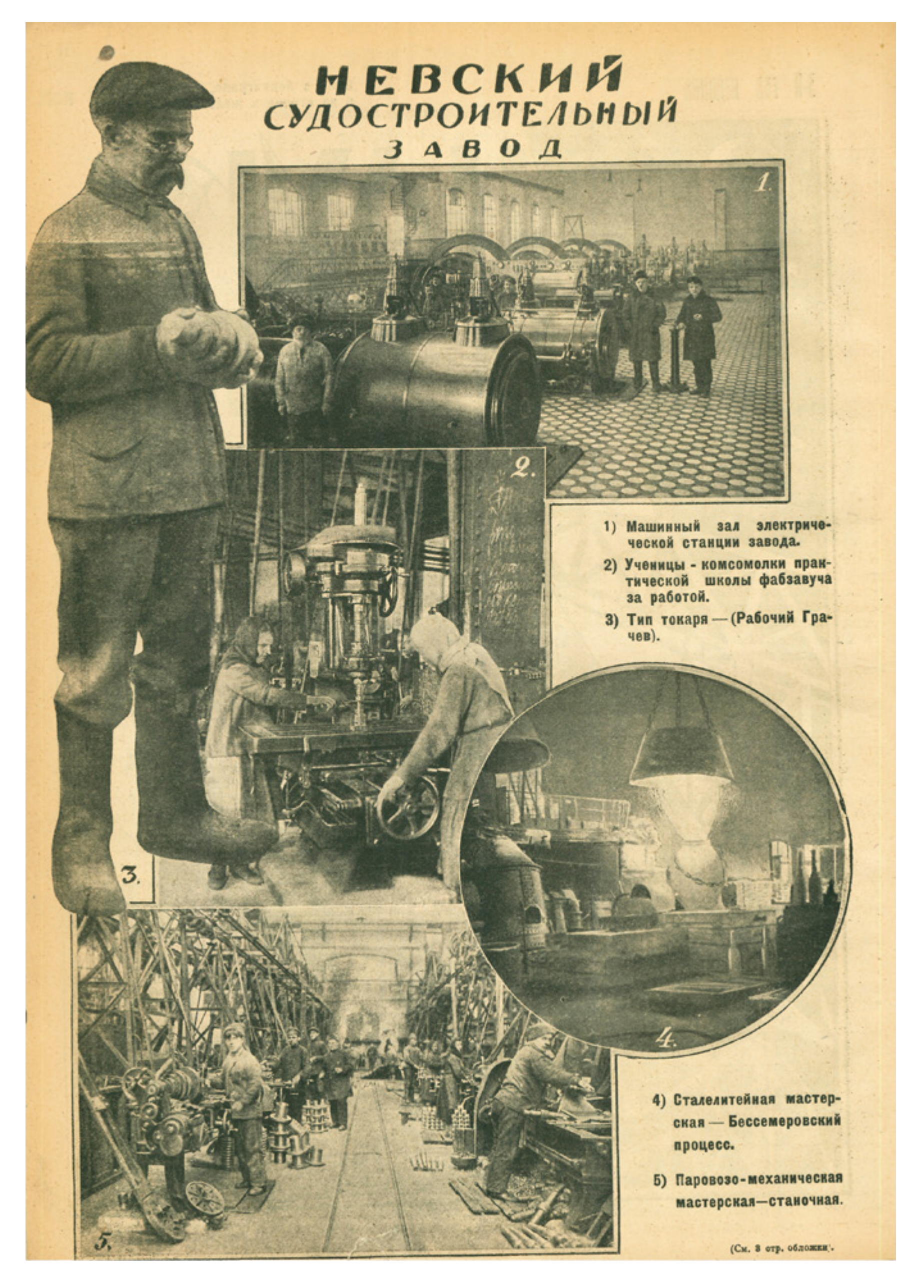
54 Evans: Hinwendung und Abkehr vom Arbeiterporträt, S. 39.

55 Die größte Lesergruppe waren Arbeiter und unter ihnen waren die Metallarbeiter besonders stark vertreten. Rappeport: Pervyj sovetskij naučno-populjarnyj žurnal, S. 1.

56 Bereits im Zarenreich experimentierten einzelne Illustrierte mit dem Layout der Fotografien und entwickelten neue Präsentationstechniken. Stolarski: Another Way of Telling the News, S. 580–582. Die Künstler der sowjetischen Avantgarde entwickelten diese Form der Präsentation in den 1920er Jahren nochmals weiter. Zu Fotocollagen: Waschik; Baburina (Hrsg.): Werben für die Utopie, S. 217–223.

57 Zum Donbass beispielsweise: Kuromiya: Freedom and Terror in the Donbas; Friedgut: Iuzovka and Revolution. Zu Magnitogorsk siehe: Kotkin: Magnetic Mountain.

58 Hierzu: Wolf: The Origins and Audience of SSSR na stroike.



НЕВСКИЙ СУДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ЗАВОД

1) Машинный зал электрической станции завода.

2) Ученицы - комсомолки практической школы фабзавуча за работой.

3) Тип токаря — (Рабочий Грачев).

4) Сталелитейная мастерская — Бессемеровский процесс.

5) Паровозо-механическая мастерская—станочная.

(См. 3 стр. обложки).

Abb. 89 Nikolaj Nikolaevič Ol'šanskij: Nevskier Schiffbaubetrieb namens Genosse Lenin (Nevskij sudostroitel'nyj zavod imeni tov. Lenina), in: Nauka i Technika, 16.3.1925, S. 2–3



ИМЕНИ ТОВ. ЛЕНИНА

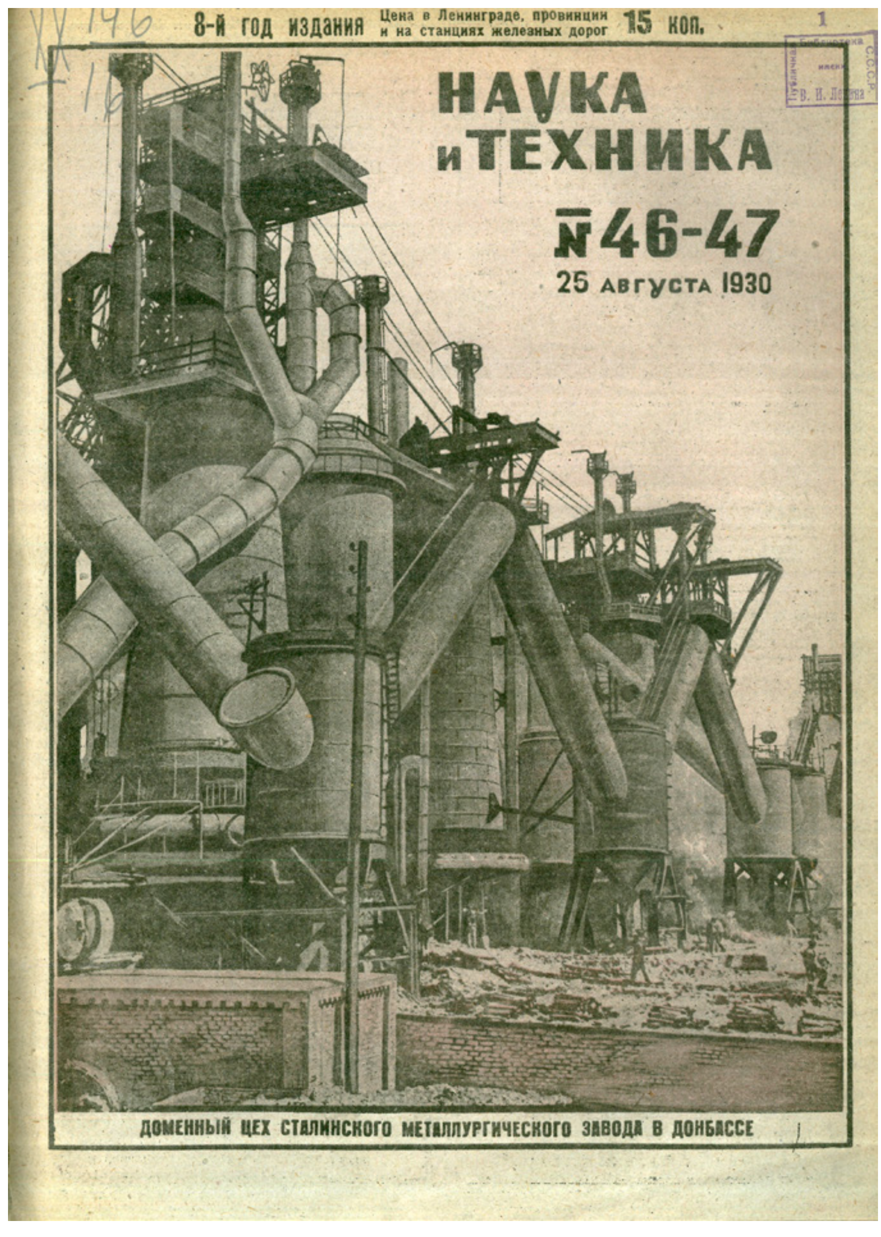
6. Ученики практической школы фабзавуча за работой.

7. Паровая кузница. Паровой молот в $3^1/_2$ тонны.

8. Тип кузнеца. (Рабочий Журов).

9. Сборка механической цепной решетки для сжигания угля, по заказу Донбасса.

(Фот. Н. Ольшанского).


8-й год издания Цена в Ленинграде, провинции и на станциях железных дорог 15 коп.

НАУКА и ТЕХНИКА

№ 46-47

25 августа 1930

ДОМЕННЫЙ ЦЕХ СТАЛИНСКОГО МЕТАЛЛУРГИЧЕСКОГО ЗАВОДА В ДОНБАССЕ

Abb. 90 o. A.: Hochofenanlage eines Stahl- und Eisenhüttenwerks im Donbass (Domennyj cech stalinskogo metallurgičeskogo zavoda v Donbasse), in: Nauka i Technika, 25.08.1930, S. 1

Illustrierten der zweiten Reihe und die großformatigen Titelseiten zeigen, dass die bolschewistische Ideologie die gesamte Gesellschaft durchdrang. Die neuen Machthaber wurden nicht müde zu betonen, dass die Modernisierung des Landes ihr Ziel und ihr Verdienst sei. Das Beispiel von *Nauka i Technika* verdeutlicht, wie nachhaltig die Bolschewiki das Pressewesen veränderten. Sie implementierten ihre Ideologie und damit die Thematik der Industrie in allen Bereichen, auch im Alltag der einfachen Bevölkerung.[59] Auf diese Weise wuchs das Interesse an Fabriken und Fabrikansichten, und Berichte über Industrieanlagen wandelten sich von Ladenhütern zu Verkaufsschlagern.[60]

10.4 Die Werkstore öffnen sich – Postkarten

Einen ähnlich tiefgreifenden Umbau wie im Pressewesen strebten die Bolschewiki in der Postkartenindustrie an. Diesen Wirtschaftszweig hatten bereits die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs stark getroffen: Der kriegerische Konflikt kappte die Verbindungen zwischen russischen Herausgebern, westeuropäischen Druckereien und Sammlern.[61] Russische Herausgeber konnten ihre Karten nicht mehr im Ausland drucken lassen und im Zarenreich stand ihnen nur grobes, graues Papier zur Verfügung. Zudem fielen zahlreiche Fotoateliers und Geschäfte mit ausländisch klingenden Namen antideutschen Ausschreitungen zu Beginn des Kriegs zum Opfer.[62] Nach 1917 brach die Produktion von Ansichtskarten zunächst völlig zusammen, so dass die Verkäufer auf Altbestände angewiesen waren.[63] Im Sommer 1918 nahmen sich die Bolschewiki der Postkartenherstellung an, enteigneten private Herausgeber und schlossen

59 Sicherlich ist in diesem Kontext auch wichtig, dass in den 1920er und 1930er Jahren die Zahl der Industriearbeiter stetig anstieg und dadurch Fabriken für zunehmend mehr Menschen Teil des Alltagslebens wurden. Vom Eindringen der Ideologie in das Leben der Menschen zeugen auch die Neuschöpfungen von Vornamen, die auf Namen sowjetischer Helden und Persönlichkeiten sowie auf Industrie und Technik basierten wie *Traktorina, Industrian* oder *Technika*. Hierzu beispielsweise: Herwig Kraus: Sowjetrussische Vornamen. Ein Lexikon, Berlin, Boston, 2013, S. 16–17.

60 Die Redaktionsmitglieder der Zeitschrift *Nauka i Technika* stützten nach eigenen Angaben ihre Berichterstattung auf Fragen, die Leser an die Redaktion sandten. Unter diesen Zuschriften waren viele Nachfragen aus dem Bereich der Technik. Rappeport: „Nauka i technika“ i ee čitatel’, S. 3. Allerding wirft diese Meldung weitere Fragen auf: Vorausgesetzt, dass die Leserbriefe authentisch waren, stellt sich die Frage, ob die politische Propaganda das Interesse hervorrief oder ob die zunehmende Industrialisierung der Sowjetunion für dieses gesteigerte Interesse verantwortlich war.

61 Larina: Dokumental’naja otkrytka konca XIX–načala XX vv., S. 127.

62 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 29.

63 Rowley: Open Letters, S. 33.

viele Verlage.[64] Ein Jahr später erklärten sie den Staat oder in dessen Auftrag tätige Institutionen zum vorrangigen Akteur in der Postkartenindustrie.

Gerade in den 1920er Jahren mangelte es jedoch an neuen Druckvorlagen, weswegen teilweise vorrevolutionäre Motive eine neue Auflage erfuhren. Mitte der 1920er Jahre erschien erneut eine Karte Metenkovs mit einer Abbildung des *Niže-Saldinskij zavod* (Niže-Saldinskij Betrieb) im Ural (das ursprüngliche Motiv zeigt Abbildung 67).[65] Hier wird deutlich: Ein Motiv konnte problemlos in unterschiedlichen politischen Rahmungen funktionieren. Dies zeigt auch eine Aufnahme aus dem Album, das Nikolaus II. in Erinnerung an seinen Besuch in der Maschinenfabrik in Brjansk 1915 erhielt (Abb. 82). Die Fotografie aus dem Zarenalbum erschien 1932 erneut als Teil einer Serie von Korrespondenzkarten mit Industrieansichten, die die Errungenschaften sowjetischer Fabriken präsentierte. Nun deutete nichts mehr auf den Ursprung der Aufnahme hin, die nur mit der Bezeichnung „Drahthaspel" näher erläutert ist. Zwischen Abbildungen von Maschinen, Walzwerken oder Hochöfen passte sie sich nahtlos in die visuelle Erzählung der neuen Machthaber ein.[66]

Zu Beginn der 1930er Jahre verbesserte sich das Angebot an Druckvorlagen für Korrespondenzkarten. Es umfasste eine großen Bandbreite an Motiven aus unterschiedlichen Landesteilen wie Leningrad, Moskau, dem Donbass oder dem Ural.[67] Während in der Zeit nach der Oktoberrevolution die Vielfalt der Motive auf Ansichtskarten insgesamt zurückging,[68] nahm sie bei Fabrikpostkarten zu. Abgesehen von den bekannten Außenansichten der Betriebe bereicherten besonders Innenansichten und Fotografien einzelner Arbeitsschritte das Angebot, aber auch Präsentationen der Produktion waren beliebt. Für die Inszenierungen von Industrieprodukten nutzten die Herausgeber häufig Collagen (Abb. 91).

Dieses Verfahren hatten besonders sowjetische Künstler der Avantgarde wie Vladimi Evgrafovič Tatlin (1885–1953), Rodčenko oder Ėl' Lisickij/

---

64 Vereinzelt gelang es Herausgebern wie der *Obščina svjatoj Evgenii* ihre Tätigkeit im Laufe der 1920er Jahre wiederaufzunehmen. Nachdem sie zunächst ihre Tätigkeit einstellen mussten, gaben sie in den Jahren 1926 bis 1928 rund 300 unterschiedliche Postkartenmotive heraus. 1930 mussten sie diese Tätigkeit jedoch endgültig einstellen. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 32–34.

65 RGB: Izo 14610–38. Allerdings ist das sowjetische Druckbild deutlich schlechter und das Papier der Karte ist von minderer Qualität.

66 RGB: Izo 29715–38; Izo 30735–38; Izo 30753–38; Izo 30755–38; Izo 31448–38; Izo 31504–38; Izo 31709–38; Izo 31765–38.

67 RGB: Izo 32–33364; Izo 8442–38; Izo 29839–38; Izo 61665–40.

68 Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 32.



Abb. 91 Mecco-tinto Sokrajšefsoveta (Hrsg.): Der Rotbanner Elektromotorenbetrieb namens Lepse in Moskau erfüllte den Fünfjahresplan in zweieinhalb Jahren. 1. Fertige Produktion – Motoren, Verpackung und Verladung (Krasnoznamennyj ėlektromotorostroitel'nyj zavod im. Lepse v Moskve vypolnil pjatiletku v dva s polovinoj goda. 1. Gotovaja produkcija – motory, Upakovka i pogruzka), No 10, Moskva inventarisiert 1931. RGB Izo 8442–38

Lazar' Markovič Lisickij (1890–1941) populär gemacht.[69] Zentral für diese Kompositionen sind die in großer Menge und teilweise mit schräger Kamera festgehaltenen Produkte. Diese Bilder kombinierten die Grafiker mit Fotografien von Werktätigen bei der Arbeit oder Portraits (Abb. 91). Die Diagonalen der aufgereihten Motoren gleichen die zentrale Fotografie und die senkrechten Portraits zweier Männer aus. Die große Anzahl der Motoren lässt ein fast

69 Stephen Hutchings: Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image, London, New York 2004, S. 62–63, S. 68; Peter Galassi: Rodchenko and Photography's Revolution, in: Magdalena Dabrowski; Leah Dickerman; ders. (Hrsg.): Aleksandr Rodchenko, London 1998, S. 101–137, S. 105–109; John E. Bowlt: Manipulating Metaphors. El Lissitzky and the Crafted Hand, in: Nancy Peroff; Brian Reed (Hrsg.): Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 129–152, S. 130–133. Zur Entwicklung der Collage in Russland allgemein: Herta Wescher: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968, S. 86–121.

grafisches Muster entstehen, das Parallelen zu Werken zeitgenössischer sowjetischer Avantgardekünstler aufweist.[70]

Weiter verweisen die vielen Motoren auf ihre industrielle Herstellung, die einzigen handwerklichen Tätigkeiten sind während des Verpackungsprozesses zu sehen. Die Collage präsentiert außerdem die neue Arbeiterelite der sowjetischen Gesellschaft und trug damit zur Etablierung neuer Vorbilder und Helden bei. Zu diesem Zweck druckte der Herausgeber zwei Männerportraits ab, und die Bildunterschrift vermerkt: Genosse Sazonov und Genosse Nikiforov. Die Namensnennung hebt beide aus der anonymen Masse der Belegschaft hervor und betont ihren individuellen Vorzeigecharakter. Die Auswahl der Motive lässt ebenfalls den ideologischen Einfluss der neuen Machthaber erkennen. Nach dem Ersten Weltkrieg hatten zunächst einfache Korrespondenzkarten ohne Illustrationen überwogen, doch spätestens Ende der 1920er Jahre entdeckten die Bolschewiki das Potential visueller Nachrichten (Abb. 91).

Besonders beliebt waren in der jungen Sowjetunion Ansichtskarten mit Fotografien aus der Schwerindustrie (Abb. 92). Aufnahmen, die vor 1917 technisch nur schwer herzustellen und die so gut wie nie öffentlich zu sehen waren, reisten nun auf Korrespondenzkarten durch das Land. Die Fotografen zeigten wie auf Abbildung 92 neben den technischen Anlagen Dampf, Funkenflug und den glühenden Stahl. Sie feierten die sowjetische Schwerindustrie, eines der Prestigeobjekte der Bolschewiki.[71] In diesem Narrativ vom heldenhaften Aufbau des Kommunismus stellt sich der neue sowjetische Mensch den Naturkräften entgegen, bezwingt und unterwirft sie und macht sie sich zunutzen.

10.5 Fazit

Nach Oktoberrevolution und Bürgerkrieg rückten sowohl in sowjtischen Firmenalben, Festschriften wie auch in illustrierten Zeitschriften und

70 1929 veröffentliche Rodčenko beispielsweise mehrere Fotomontagen als Illustrationen eines Berichts über ein Automobilwerk. Hierfür fertigte er Fotografien von aneinandergereihten Maschinenteilen mit eben solchen Perspektiven an. Sovetskij Avtomobil', in: Daëš', No. 14, 1929, zitiert nach: Dabrowski; Dickerman; Galassi (Hrsg.): Aleksandr Rodchenko, S. 85, 269. Es ist durchaus denkbar, dass ein bekannter Künstler diese Postkarte anfertigte, denn Rodčenko entwarf beispielsweise in den 1920er Jahren auch Motive für Ansichtskarten. Larina: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, S. 39.

71 Klaus Gestwa: Modernisierung durch Mobilisierung. Gewaltexzesse, technologische Umbrüche und taktische Rückzüge in der frühen Sowjetunion, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 8–10, S. 11–48, S. 33; Kotkin: Magnetic Mountain, S. 32; Neutatz: Träume und Alpträume, S. 192–193.



Abb. 92 Mecco-tinto Sokrajšefsoveta (Hrsg.): Donbass. Stalino. Metallurgischer Betrieb namens Stalin. Roheisenausbringung (Donbass. Stalino. Metallurgičeskij zavod im. Stalina. Vychod čuguna), Stalino. N. 8, Moskva inventarisiert 1931. RGB Izo 34928–31

auf Postkarten die Arbeiter stärker ins Zentrum der industriellen Bildwelten. Zwar entsprach insbesondere in Festschriften die Inszenierung der Portraits weitgehend der vorrevolutionären Tradition, doch die Abgebildeten änderten sich. Für die Festschriften bedeutete dies eine Abkehr von der bisherigen patriarchalen Struktur, die sich im visuellen Narrativ der Publikation wiedergespiegelt hatte. Fabrikanten und leitende Angestellte verschwanden zugunsten einfacher Arbeiter und Revolutionshelden. Auf Postkarten und in Illustrierten erschienen das erst Mal überhaupt Portraits von Arbeitern, die namentlich kenntlich gemacht und damit wertgeschätzt wurden.

Bei der Analyse der sowjetischen Bildsprache und der fotografischen Stilmittel von Fabrikaufnahmen lassen sich sowohl Kontinutitäten zur vorrevolutiänren Zeit als auch Brüche feststellen. Ein Teil der Fotografen nutzten in den 1920er und frühen 1930er Jahren neue Stilmittel und Inszenierungen für Industriefotografien. Diese waren stark beeinflusst durch die Avantgarde mit ihrer Bildsprache den extremen Perspektiven und Verfremdungen durch ungewöhliche Bildausschnitte und Kollagen. Parallel blieb eine Bildsprache verbreitet, die auf klassische Elemente der vorrevolutionären Fotografie aufbaute wie einer Kamera auf Augenhöhe, Produktfotografien vor neutralem Hintergrund oder der Zentralperspektive. Der auffallendste Unterschied zwischen Fabrikfotografien vor und nach der Oktoberrevolution lässt sich jedoch im Stellenwert beobachten, den Industriefotografien innerhalb der russischen Bildwelten einnahmen. Die auf das Industrieproletariat ausgerichtete Ideologie der Bolschewiki durchdrang spätestens in den 1930er Jahren alle Bereiche der Gesellschaft und machte die Fabrikfotografie zu einem hoch politischen und omnipräsenten Genre.

KAPITEL 11

Die Fabrik im Fokus – Fazit

Rauchende Schlote und kastenförmige Fabrikbauten aus Backstein, Glas und Stahl hatten sich bis zum Vorabend des Ersten Weltkriegs zu einem festen Bestandteil von Siedlungen und Städten im Russischen Reich entwickelt. Die Mehrheit der Bevölkerung hatte jedoch nie die Möglichkeit, durch die Werkstore zu treten und hinter die Fabrikfassaden zu blicken. Das neue visuelle Medium der Fotografie ermöglichte dies, indem es Szenen vor der Kameralinse auf Papier bannte und so Einblicke in Fabriken gab. Bereits in den 1860er Jahren erkannten erste Unternehmer das Potential fotografischer Aufnahmen, um die neu entstandenen industriellen Räume einem breiten Publikum zugänglich zu machen, ohne tatsächlich die Werkstore zu öffnen. In Absprache mit ihren Auftraggebern fertigten Lichtbildner inszenierte Aufnahmen an. Das Chaos, der Schmutz und der Lärm der reellen Werkshallen wichen auf den Bildern weitläufigen, licht- und luftdurchfluteten Räumen. Dank des neuen visuellen Mediums konnten die Industriellen ein Idealbild ihrer Unternehmen präsentieren. Die Fotografien zeigten Fabriken als Wunschbilder, als seien alle Forderungen der Industrialisierungskritiker bereits Wirklichkeit geworden. Veröffentlicht werden durften die Aufnahmen nur, wenn die Betriebsleitung sie genehmigt hatte. So kontrollierte diese das visuelle Erscheinungsbild ihrer Firma in der Öffentlichkeit.

Zahlreiche Elemente der Bildsprache der Industriefotografie übernahmen Lichtbildner von visuellen Vorgängern, von Grafiken oder aus der Malerei. Dazu gehört die Zentralperspektive, die es ermöglichte, die neuen Dimensionen der Innenräume in Szene zu setzen. Gemeinsam ist der Fabrikforotgrafie und ihren Vorgängern außerdem, dass wenn Künstler Wekshallen oder Arbeitsabläufe zeigten, diese meist geschönte waren. Insbesondere Lichtbildner ästhetisierten Außenansichten und Fabrikhallen, indem sie ihre Bildausschnitte so wählten, dass Lagerstätten von Produkten oder Maschinenanlagen mit ihren Schwungrädern, Achsen und Treibriemen symmetrische Kompositionen bildeten. Diese teilweise fast grafisch wirkenden Aufnahmen lassen vergessen, dass Fabriken im 19. Jahrhundert Orte der Disziplinierung waren. Die visuelle Ordnung und Ästhetik der Bilder lässt keinen Gedanken darüber aufkommen, was es für den menschlichen Körper bedeutet, sich dem Rhythmus einer Maschine zu unterwerfen, immer in der Gefahr, durch ein Unglück oder langjährige repetitive Arbeit versehrt zu werden. Die Fotografien verschweigen dem Betrachter, was es für die Menschen bedeutet, sich neuen Zeit- und Arbeitsregimen zu

unterwerfen, deren maschinisierte Abläufe kaum individuelle Gestaltungsmöglichkeiten ließen.

Ebenso können die symmetrischen Aufnahmen, bei denen Fotografen häufig mit Aneinanderreihung ähnlicher Formen und Motiven arbeiteten, als Versuch interpretiert werden, einen auf den ersten Blick chaotischen Ort zu sortieren. Der Wunsch nach Standardisierung und einer hier visuellen Ordnung ist ein charakteristisches Merkmal des 19. Jahrhunderts. Vergleichbare Versuche zeigen sich sowohl in den Bemühungen um die Einführung einer auf einen Standard zurückzuführenden weltweiten Zeitrechnung als auch in Bestrebungen von Medizinern, Medikamente oder Gesundheitszustände anhand festgelegter Normen vergleichbar zu machen.[1] Beim Bau der russischen Eisenbahn ließen die Verkehrsbehörden die Bahnhöfe in regelmäßigen Abschnitten und nach festgelegten Prototypen bauen, so dass Eisenbahnstrecken mit ihrem einheitlichen Bild als bauliche Einheit erschienen.[2] Zwar handelte es sich bei der Herausbildung der visuellen Bildsprache der Industriefotografie nicht um eine gezielt forcierte Entwicklung, bei der die beteiligten Akteure in direktem Austausch miteinander standen. Dennoch spiegeln die ästhetisierten Aufnahmen das Bedürfnis von Fotografen und Unternehmern, die Fabrikräume zumindest auf den einzelnen fotografischen Aufnahmen zu ordnen und in ein einheitliches, harmonsiches Bild zu bringen.

Diese Abbildungsstrategien waren in ganz Westeuropa sowie in den USA verbreitet und können als transnationale Bildsprache der Industrie im 19. Jahrhundert bezeichnet werden. Die Ergebnisse der vorligenden Arbeit verdeutlichen, wie eng vor dem Ersten Weltkrieg die Verflechtungen zwischen dem Zarenreich und den westeuropäischen Ländern waren. Landesspezifische Besonderheiten lassen sich insbesondere auf der Ebene der Motive beobachten. Im russischen Fall gehören hierzu die zahlreichen Fotografien von Kirchen, die auf die wichtige, staatstragende Rolle der russisch-orthodoxen Kirche und Religion verweisen. Eine weitere Besonderheit sind Abbildungen menschenleerer Schlafsäle, die für russische Betrachter die Fürsorge des Arbeitgebers symbolisierten und angesichts der katastrophalen Lebensbedingungen der einfachen russischen Bevölkerung und des großen Mangels an Wohnraum als fortschrittlich erscheinen mussten.

---

1 Zur Standardisierung der Zeit: Osterhammel: Verwandlung der Welt, S. 118–121. Zur Standardisierung in der Medizin: Katharina Kreuder-Sonnen: Wie man Mikroben auf Reisen schickt. Zirkulierendes bakteriologisches Wissen und die polnische Medizin 1885–1939, Tübingen 2018.

2 Schenk: Russlands Fahrt in die Moderne, S. 125–126

Darüber hinaus sind insbesondere die visuellen Leerstellen bezeichnend. Während sich in Frankreich und Deutschland die Herrschenden gerne im Kontext von Fabriken abbilden ließen, fehlen diese Aufnahmen im Russischen Reich bis 1914. Das ist umso bemerkenswerter, als dass die Zaren durchaus Industriebetriebe besichtigten. Die Skepsis gegenüber der Industrialisierung, die sich in gesellschaftlichen Diskussionen äußerte, dürfte ein Grund für diese visuelle Leerstelle gewesen sein.

Von dieser Leerstelle abgesehen schlug sich die Kritik an der Industrialisierung hingegen nur selten in den Bildwelten des Zarenreichs nieder. Es überwogen positive Darstellungen von Fabriken. Dies galt für den redaktionellen Teil russischer Illustrierter ebenso wie für firmeneigene Publikationen. Zwar erschienen Sensationsmeldungen über Unglücke in Unternehmen, überwiegend über Brände. Aber nur vereinzelt berichteten Journalisten über Betriebe und deren Produktion oder äußerten gar Kritik an den bestehenden Arbeits- und Lebensbedingungen der Belegschaft. Statt der Pressefotografie war in Illustrierten die Karikatur das Medium, um sich mit den Schattenseiten der Industrialisierung auseinanderzusetzen.

Fotografien von Arbeitsunfällen erreichten die Öffentlichkeit kaum, weil Unternehmer kein Interesse daran hatten, diese in Umlauf zu bringen. Zwar existieren Aufnahmen von Nachtasylen oder aus Elendsvierteln, doch die Herausgeber dieser Fotografien stellten keinen expliziten Zusammenhang zur russischen Industrialisierung her. Herausgeber sozialistischer Publikationen waren bis 1914 unter anderem aus Kostengründen nicht in der Lage, ihre Blätter mit gedruckten Fotografien zu illustrieren. Dies führte zu einer Situation, in der einem vielschichtigen textuellen und mündlichen Diskurs über die Schattenseiten der Industrialisierung ein überwiegend positiv gefärbtes visuelles Bild der russischen Industrie gegenüberstand.

Mochte sich die Industrialisierung im Zarenreich später und langsamer entwickelt haben als jenseits der Grenzen des Russischen Reichs, lagen russische Fabrikanten und Großunternehmer bei der Verwendung der neuen Bilder mit den meisten ihrer westeuropäischen und amerikanischen Kollegen gleichauf – ein weiteres Zeichen für die engen Verbindungen zwischen Unternehmern im Russischen Reich und ihren europäischen und amerikanischen Kollegen. Industrie- und Weltausstellungen boten beispielsweise die Möglichkeit, sich im direkten Vergleich mit der (inter-)nationalen Konkurrenz einen Eindruck darüber zu verschaffen, welches neue Potential die fotografischen Bilder boten.

Mit der Verbreitung der Fotografie bildeten sich neue Verwendungsweisen und Praktiken für die fotografischen Aufnahmen heraus. Unternehmer ließen mit ihnen Bauarbeiten, Unfälle oder wichtige Ereignisse wie Besuche bedeutender Persönlichkeiten oder Jubiläumsfeierlichkeiten dokumentieren.

Sie nutzten die Bilder für Reklamepublikationen oder verschenkten Abzüge und Fotoalben an ihre Geschäftspartner, politische Würdenträger oder langjährige Mitarbeiter. Nicht in allen Bereichen ersetzten die neuen Bilder ihre überwiegend grafischen Vorgänger. Gerade in Fachzeitschriften überwogen als Illustrationen für Werbeanzeigen bis ins 20. Jahrhundert hinein Druckgrafiken. Zudem reichte keine Fotografie an die Vielschichtigkeit technischer Zeichnungen heran, die die Funktionsweise einer Anlage sowie Details der Konstruktion auf einem Blatt wiedergeben konnten.

Die große Offenheit, mit der viele Fabrikanten der Fotografie begegneten, und wie schnell sie das Medium für ihre Interessen einsetzten, hatte unterschiedliche Gründe. Zunächst waren Unternehmer es gewohnt, sich mit technischen Veränderungen auseinanderzusetzen. Dies bedingte, dass sie technischen Neuerungen prinzipiell offener gegenüberstanden als industrialisierungskritische Kreise der russischen Gesellschaft. Darüber hinaus waren Fabrikfotografien ideal, um die eigene Fortschrittlichkeit unter Beweis zu stellen: Ihrem Verfahren nach technische Bilder zeigten ihre Motive überwiegend technische Maschinen und Industrieanlagen. Hinzu kam, dass das Image der Fotografie als modernes und mechanisch reproduzierbares Bildmedium bestens geeignet war, um mittels der Form und den Bildinhalten der Industriefotografien die Modernität der Auftrag gebenden Unternehmen zu unterstreichen.

Lose Einzelabzüge, Firmenalben oder mit Fotografien illustrierte Festschriften erreichten in der Regel nur einen begrenzten Teil der russischen Gesellschaft, nämlich überwiegend Personen der Mittel- und Oberschicht, die häufig bereits einen Bezug zur Industrie hatten. Um weitere Kreise der Bevölkerung und damit potentielle Konsumenten auf den eigenen Betrieb und dessen Produkte aufmerksam zu machen, setzten besonders Unternehmer aus der Nahrungs- und Luxuswarenindustrie auf Werbeartikel in populären illustrierten Zeitschriften. Aber auch andere Akteure hatten ihre eigenen Interessen, warum sie Industriefotografien anfertigten und vertriebe und damit das Bild von Fabriken im Zarenreich mitbeeinflussten. Dies galt auch für die Herausgeber illustrierten Postkarten. Auf russischen Landschaftspostkarten entwickelten sich Fabrikansichten zu einem beliebten Motiv. Je nach Region erschienen von Industrieanlagen mehr Ansichtskarten als vom örtlichen Kreml oder von verschiedenen Kirchen. Gerade in der russischen Provinz, abseits der großen urbanen Zentren, waren Korrespondenzkarten mit Fabrikmotiven bei den Käufern beliebt. Lokale Postkartenproduzenten ergriffen die Möglichkeit, ihre Region auf den Karten als industrialisiert und fortschrittlich darzustellen, unabhängig davon, ob anderer Standorte sie möglicherweise bereits mit ihrer Wirtschaftsleistung überflügelt hatten.

Industrieaufnahmen waren kein Genre, mit dem Lichtbildner innerhalb der fotografischen Zunft Ansehen erlangten. Fabrikfotografien zählten nicht zur Kunstfotografie, sondern waren eine Form der Gebrauchsfotografie. Möglicherweise spiegeln die unterschiedlichen Bereiche und Medien, in denen die Bilder von Fabriken und Industrieanlagen Verwendung fanden, daher umso mehr die großen, gesellschaftlichen Veränderungen, mit denen sich die Bewohner des Zarenreichs im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert konfrontiert sahen.

Die Entwicklung der (Bild-)Postkarte trug der gesteigerten Mobilität Rechnung, die Teil der Industrialisierung war. Je weiter entfernt voneinander Familienmitglieder lebten, desto mehr waren sie auf postalische Kommunikationsmittel angewiesen, um miteinander in Kontakt zu bleiben. Dies ermöglichten die preiswerten Korrespondenzkarten und führten darüber hinaus auf der Bildebene zu einer interregionalen Verflechtung innerhalb des Zarenreichs. Aufnahmen entlegener Regionen reisten durch das Imperium und wurden dadurch zumindest scheinbar zugänglich. Landschaftspostkarten mit gedruckten Fotografien regionaler Sehenswürdigkeiten und Stadtansichten zeugen gleichzeitig vom erwachenden Regionalbewusstsein. Teil dieses regionalen Selbstverständnisses, insbesondere in der Provinz, waren häufig auch Fabriken und Industrieanalgen. Der Ausbau des Eisenbahn- und Telegrafennetzes veränderte Raum- und Zeitwahrnehmung und verstärkte das Gefühl, in einer Periode immer schneller eintretender Veränderungen zu leben. Die ständige Unsicherheit führte zu einem großen gesellschaftlichen Interesse für Geschichte, die Verlässlichkeit suggerierte. Diese Sehnsucht nach Kontinuität und Beständigkeit schlug sich in aufwendigen Jubiläums- und Firmenjubiläumsfeiern sowie in den Firmenfestschriften nieder, die zu diesen Anlässen erschienen. Die Autoren stellten die Firmengeschichten und langjährige Tradition möglichst eindrücklich dar und ließen die Betriebe gegenüber ihren Geschäftspartnern als verlässlich und vertrauenswürdig erscheinen.

Gleichzeitig spiegelten die Festlichkeiten an Firmenjubiläen die stark hierarchischen und paternalistischen Strukturen, die in der Gesellschaft des Zarenreichs verbreitet waren. In den meisten Fällen feierten Firmenleitung, Meister und Arbeiter getrennt voneinander und erhielten unterschiedliche Präsente zur Erinnerung an das Ereignis. Vor dem Hintergrund einer erstarkenden Arbeiterbewegung und vermehrt auftretender Streiks erkannten die Unternehmer Jubiläen jedoch auch als Chance, um ein Gemeinschaftsgefühl und Loyalitäten gegenüber dem Betrieb zu wecken. Jubiläen und die in diesem Kontext entstandenen Fotografien und illustrierten Festschriften hatten das Potential, drohenden sozialen Unruhen vorzubeugen.

Die Entwicklung der illustrierten Presse und die Ausbildung eines professionalisierten Reklamewesens, an dem sich auch Fabrikanten maßgeblich beteiligten, zeugen von der zunehmenden Bedeutung des Konsums für das Zarenreich. Die illustrierten Zeitschriften waren Produkte des Massenkonsums. Gleichzeitig waren ihre Werbeteile Plattformen, auf denen Industrielle ihre Produkte und Firmen als Marken zu platzieren suchten.

Die Fotografien selbst dokumentierten den rasanten technischen Fortschritt im Zarenreich. Beschränkten sich die ersten Fabrikaufnahmen der 1860er Jahre auf Außenansichten, waren Lichtbildner zehn Jahre später bereits in der Lage, Innenaufnahmen anzufertigen. An die Stelle einzelner, großer Dampfmaschinen traten Fabrikhallen voller Maschinenanlagen. Der Mensch verlor angesichts dieser Übermacht der Technik immer mehr an Bedeutung, außer er musste im Kontext der Arbeiterfürsorge das Engagement der Fabrikleitung belegen oder mit Gruppenaufnahmen die Größe der Belegschaft und Prosperität eines Betriebs nachweisen.

Nicht zuletzt zeugen die Aufnahmen von der Etablierung des kapitalistischen Wirtschaftsmodells im Russischen Reich. Die Existenz zahlreicher aufwendiger Firmenalben belegen die Herausbildung von Großunternehmen. Nur erfolgreiche Fabriken mit hohen Gewinnen konnten sich das kostspielige Engagement eines Lichtbildners und die Herstellung von Abzügen und kostbar ausgestatteten Alben leisten.

Der Erste Weltkrieg stellte für die Bedeutung der Fabrikfotografie einen Wendepunkt dar. Bis ins Jahr 1914 wurde die Verwendung von Industriefotografien in erster Linie durch ökonomische Aspekte bestimmt: Firmen nutzten Fotografien zur Selbstpräsentation und zu Werbezwecken, Zeitschriften versuchten mit reißerischen Aufnahmen und Berichten über Brandkatastrophen Leser zu finden und Postkartenherausgeber wollten ihre Karten an die lokale Bevölkerung verkaufen. Außerdem hatten Fotografen ein Interesse daran, lukrative Aufträge von Firmen zu erhalten, und wandten sich darum teilweise selbst mit Vorschlägen an Firmenleitungen. Politische Akteure beteiligten sich kaum an der Herstellung der industriellen Bildwelten des Zarenreichs.

Nach Beginn des Ersten Weltkriegs änderte sich die Funktionsweise von Industriefotografien. In russischen Zeitschriften traten Fabrikfotografien nun im offiziellen Redaktionsteil in Erscheinung, flankiert von patriotischen Berichten. Zar Nikolaus II., der die Industrie bislang für seine Selbstpräsentation nicht eingesetzt hatte, erkannte deren kriegswichtige Bedeutung und zeigte sich mit Arbeitern und in Fabrikhallen. Politisches Kalkül und propagandistische Interessen verhalfen Fabrikfotografien zu einem neuen Stellenwert. Dank der militärischen Verbündeten und über internationale Netzwerke von Bildagenturen erreichten das russische Publikum Fabrikfotografien

aus dem Ausland. Sie zeigten eine neue Bildsprache, denn die englischen und französischen Lichtbildner rückten mehr und mehr Arbeiter und besonders Arbeiterinnen ins Zentrum der Aufmerksamkeit und ihrer Aufnahmen.

Der propagandistische Einfluss auf die Produktion von Industriefotografien nahm weiter zu, nachdem sich die Bolschewiki in der Oktoberrevolution 1917 an die Spitze des Staats geputscht hatten. Ebenso intensivierte sich die Bedeutung, die Arbeiterinnen und Arbeiter auf Fabrikfotografien einnahmen, nachdem die Bolschewiki sie zur neuen gesellschaftlichen Elite erklärt hatten. Und doch bedeuteten die politische Zäsur und die neue ideologische Rahmung der Industriefotografie nicht auf allen Ebenen einen radikalen Bruch mit der Entwicklung des Genres im Zarenreich. Zahlreiche Akteure und vorrevolutionäre Bildtraditionen prägten die russische Fabrikfotografie auch nach 1917. Zwar veränderte sich nach der Oktoberrevolution die Bildsprache mit neuen Frosch- und Vogelperspektiven sowie Inszenierungsstrategien und die Bandbreite der Motive nahm zu, dennoch blieben die Kernaussagen der Bilder bestehen. Sie strahlten weiterhin Begeisterung für den technischen Fortschritt aus. Sowjetische Illustrierte stellten keine Plattformen für die Reklame einzelner Fabrikanten mehr zur Verfügung. Sie propagierten stattdessen die staatlichen Bemühungen um eine forcierte Industrialisierung und warben um Sympathien für den neuen sowjetischen Staat und sein Wirtschaftssystem.

Nichtsdestotrotz blieb in den Fabrikfotografien das Bestreben, maschinelle und industrielle Stärke zu demonstrieren, erhalten. Die sauberen Arbeiter der Vorkriegszeit mit ihren weißen Hemden wichen heroischen Stoßarbeitern, die schweißüberströmt und schwarz von Kohlestaub waren. Die vormals fabrikeigene Zensur wich einer staatlichen Zensur der Bolschewiki. Sowjetische Lichtbildner blendeten in ihren Bildreportagen weiterhin Monotonie und Unfallgefahr aus, die von den industriellen Anlagen ausging, weil die forcierte Industrialisierung nach der Oktoberrevolution zum Erfolg verpflichtet war. An die Stelle der ernsten Gesichter der Belegschaft trat bereits mit dem Ersten Weltkrieg das Lächeln der Arbeiterinnen und Arbeiter, die begeistert an der Heimatfront beziehungsweise für den neuen Staat tätig waren. Die russische Fabrikfotografie bewahrte sich auch unter den neuen Machthabern ihr positives Narrativ und den Glauben an Technik und Maschinen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 10: o. A.: Metallgießerei (Litejnaja masterskaja/Fonderies), in: o. A.: Gesellschaft der Nikolaevsker Betriebe und Werften (Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej), Sankt-Peterburg 1911, S. 107. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–1)).

Abb. 11: o. A.: Blick auf das Elektrizitätswerk (Vid na ėlektričeskuju stanciju), in: o. A.: Kolomnaer Maschinenfabrik (Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod), o. O. 1916, S. 1. RNB OĖ Ė((AlTch100)/(2–2)).

Abb. 12: o. A.: Magazin, Schlosserei, große Maschinen- und Walzstahlwerkstatt (Magazin, slesarnaja, bol'šaja mašinnaja, železoprokatnaja), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (kleines Album) (Vidy Ižorskago zavoda (malen'kij al'bom)), o. O. o. J., S. 6. MIZ.

Abb. 13: o. A.: Magazin, Schlosserei, große Maschinen- und Walzstahlwerkstatt (Magazin, slesarnaja, bol'šaja mašinnaja, magaziny železoprokatnaja), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom)), o. O. 1866, S. 6. MIZ.

Abb. 14: o. A.: Modellabteilung, Feuerwehr Instrumente (Model'naja, požarnye instrumenty), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (großes Album) (Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom)), o. O. 1866, S. 5. MIZ.

Abb. 15: o. A.: Modellabteilung, Feuerwehr Instrumente (Model'naja, požarnye instrumenty), in: o. A.: Ansichten des Ižorsker Betriebs (kleines Album) (Vidy Ižorskago zavoda (malen'kij al'bom)), o. O. o. J., S. 5. MIZ.

Abb. 16: Ivan Grigro'evič D'jagovčenko: Schloss-Werkstatt (Zamočnaja masterskaja), in: o. A.: Tulaer Waffenfabrik. Gegründet 1712 umgebaut 1873 (Tul'skii oružejnyj zavod. Osnovan 1712 perestroen 1873), Moskva 1873. RGB Inv MK XII – 4224 Izo 15880–64.

Abb. 17: o. A.: Kattun (Webstühle) (Tkackaja (stanki)), in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 49. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1)).

Abb. 18: o. A.: o. T., in: o. A.: Gesellschaft der Manufaktur Ivan Garelin und Söhne (Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja), Moskva o. J., S. 14. RNB OĖ Ė((AlTch459)/(2–1)).

Abb. 19: Levickij: Vorbereitung von Konfekt in der Fabrik in Moskau (Prigotovlenie konfekt na fabrike v Moskve), in: o. A.: Ansichten der Fabrik und Geschäfte der

Quellen- und Literaturverzeichnis

Achiv- Bibliotheks- und Museumsarchivbestände

Bayer Unternehmensarchiv (*BU*)
Branobel Digtial Archives (*BDA*)
Deutsches Technikmuseum Berlin (*DTB*)
Firmenarchiv Sulzer (*FS*)
Firmen-Archiv J.r. Geigy AG (*Geigy*)
Geschichtsmuseum des Ižorsker Betriebs (*Muzej istorii OAO Ižorskie zavody – MIZ*)
Historisches Archiv Krupp (*HAK*)
Imperial War Museum London (*IWM*)
Museum des Kirovwerks (*Muzej istorii i techniki OAO Kirovskij zavod – MKZ*)
Museum des Kolomnaer Maschinenbaubetriebs (*Muzej Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod – MKMZ*)
Politechnisches Museum Moskau (*Politechničeskij muzej – PM*)
Privatsammlung Lessing
Russische Nationalbibliothek, Abteilung für Drucke (*Rossijskaja nacional'naja biblioteka, otdel' ėstampov – RNB OĖ*)
Russländisches Staatliches Archiv der Kino- und Fotodokumente Krasnogorsk (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov – RGAKFD*)
Russländisches Staatliches Historisches Archiv (*Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv – RGIA*)
- f. 20, op. 16, d. 191
- f. 37, op. 81, d. 224
- f. 776, op. 8, d. 1361
- f. 776, op. 17, d. 28

Russländische Staatsbibliothek (*Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka – RGB*)
Russlandschweizer Archiv (*RA*)
Staatliches Archiv des Tulaer Oblast' (*Gosudarstvennyj archiv Tul'skoj oblasti – GATO*)
- f. 51, op. 37, d. 1440
- f. 90, op. 1 t. 43, d. 36724
- f. 90, op. 1 t 47, d. 41460
- f. 187, op. 1, d. 8314
- f. 187, op. 2, d. 133, t 1–3
- f. 3097, op. 3, d. 32, 84–133

Staatliches Museum der Geschichte St. Petersburgs, Sammlung Tagrin (*Gosudarstvennyj muzej istorii Sankt-Peterburga, sobranie Tagrina – GMISPb ST*)

Staatsarchiv der Kriegsmarinenflotte (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv Voenno-Morskogo Flota – GAVMF*)
- f. 417, op. 2, d. 687
- f. 417, op. 5, d. 2862

Staatsarchiv der Russländischen Föderation (*Gosudarstvennyj archiv Rossijskoj Federacii – GARF*)
- f. 601, op. 1, d. 1675
- f. 826, op. 1, d. 964

Tulaer Staatliches Waffenmuseum (*Tul'skij gosudarstvennyj muzej oružija – TGMO*)

Wissenschaftliche Bibliothek der Staatlichen Ermitage, Abteilung seltener Bücher (*Naučnaja biblioteka Gosudarstvennogo Ėrmitaža, otdel redkich knig – NBGĖ ORK*)

Zentrales Staatliches Archiv der Kino-, Foto- und Fonodokumente St. Petersburg (*Central'nyj gosudarstvennyj archiv kinofotofonodokumentov Sankt-Peterburga – CGAKFF*)

Zentrales Staatliches Archiv der Stadt Moskau (*Central'nyj gosudarstvennyj archiv goroda Moskvy – CGA Moskvy*)
- f. 299, op. 2, d. 660
- f. 299, op. 2, d. 1072
- f. 318, op. I t 1, d. 258
- f. 318, op. I t 1, d. 393
- f. 318, op. I t 1, d. 672
- f. 318, op. I t 1, d. 789
- f. 318, op. I t 1, d. 1051
- f. 318, op. I t 1, d. 1451
- f. 318, op. I t 1, d. 1594
- f. 318, op. 1, d. 971
- f. 318, op. 1, d. 972
- f. 318, op. 1, d. 1091
- f. 318, op. 1, d. 1308
- f. 318, op. 1, d. 2409
- f. 2105, op. 1, d. 345

Zentrales Staatliches Historisches Archiv St. Petersburg (*Central'nyj gosudarstvennyj istoričeskij archiv Sankt-Peterburga – CGIA*)
- f. 1170, op. 32, d. 35
- f. 1179, op. 27, d. 1
- f. 1179, op. 28, d. 12, 12ž, 12z
- f. 1179, op. 28, d. 11 g II
- f. 1512, op. 1, d. 100

Alben und publizierte Quellen

Adadurov, Vladimir Alekseevič: Illjustrirovannyj putevoditel' po Nikolaevskoj ž. d., Petrograd 1914.

Aleksandrov, G. D.: Stichotvorenie. Po povodu stoletija so vremeni vysočajšago soizvolenija na preobrazovanie Admiralitejskich Ižorskich zavodov, dlja bolee širokoj i mnogostronnej ich dejatel'nosti, 1803–1903 gg., Sankt-Peterburg 1903.

Babičev, Viktor Andreevič: V sojuze s ėnergetikoj. K 125-letiju zavoda, Jaroslavl' 1986.

Bachtiarov, A. A.: Slugi pečati. Očerki knigopečatnago dela, Sankt-Peterburg 1893.

Baedeker, Karl: Russia with Teheran, Port Arthur, and Peking. Handbook for Travellers, Leipzig 1914.

Baedeker, Karl: Russland nebst Teheran, Port Arthur, Peking. Handbuch für Reisende, Leipzig 1912.

Baedeker, Karl: Russland. Handbuch für Reisende, Leipzig 1897.

Bezrukich, P. E.: Stoletnij gigant. Istoričeskij očerk proletarskogo zavoda (1826–1926), Leningrad 1929.

Blank, A.; Löw, W.: Geschichte der Fabrik der Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co in Moskau, o. O. 1914.

Bulavina, T. P.; Makarova, Z. D.: Slavnaja istorija. Očerki istorii Vyksun. ordena Lenina metallurg. zavoda. 1757–1967, Gor'kij 1967.

Burdick, Chas L.: Finishing Photographs with the Aerograph for Process Engraving, in: Penrose's Pictorial Annual, Jg. 9/1903–1904, S. 106–108.

Byčkova, Ekaterina Vladimirovna (Hrsg.): Kolomenskij zavod. 150 let truda, talanta, opyta … Rabočnikam Kolomenskogo zavoda prošlogo, nastojaščego, buduščego posvjaščaetsja. 1863–2013, Rjazan' 2013.

Chojnovskij, V. V. (Hrsg.): Uspešnaja reklama i kak' eju pol'zovat'sja, Kiev 1913.

Dekroz, L.: Illjustrirovannyj Al'bom-Putevoditel' po Volge. S vidami glavnych gorodov po Volge: Nižnjago-Novgoroda, Kazani, Simbirska, Samary, Saratova, Astrachani i s mnogimi illjustracijami, Moskva 1890.

Dubenskij, Dmitrij Nikolaevič: Ego Imperatorskoe Veličestvo gosudar' imperator Nikolaj Aleksandrovič v dejstvujuščej armii, Bd. 1–3, Petrograd 1915.

Dubenskij, Dmitrij Nikolaevič: Ego Imperatorskoe Veličestvo gosudar' imperator Nikolaj Aleksandrovič v dejstvujuščej armii, Bd. 4, Petrograd 1916.

Efron, A. A.: Vsemirnaja vystavka i russkie ėksponenty. L'exposition universelle et les exposants russes. S ukazatelem Fabrik i zavodov, Sankt-Peterburg 1886.

Ekaterininskaja železnaja doroga (Hrsg.): Po Ekaterininskoj železnoj doroge, Bd. 1, Ekaterinoslav 1903.

Ekaterininskaja železnaja doroga (Hrsg.): Po Ekaterininskoj železnoj doroge, Bd 2, Ekaterinoslav 1912.

Emmerich, G. H. (Hrsg.): Lexikon für Photographie und Reproduktionstechnik (Chemigraphie, Lichtdruck, Heliogravüre), Wien, Leipzig 1910.

Evgen'ev, F.: Sto let klincovskoj šerstjanoj promyšlennosti, o. O. 1926.

Fišer, Karl Andreevič: Brjanskij rel'soprokatnyj, stalelitejnyj, železodelatel'nyj i mechaničeskij zavod. Osnovan v 1873 godu, Moskva o. J.

Gerasimov, Vasilii: Foster Child of the Founding Home, Anhang, in: Reginald E. Zelnik: Law and Disorder on the Narova River. The Kreenholm Strike of 1872, Berkeley u. a. 1995, S. 270–295.

fan Gil'ze fan der Palc, G.: Illjustrirovannyj Katalog. Vysočajše utverždennago tovariščestva rossijsko-amerikanskoj rezinovoj manufaktury učreždennago v 1860 gody v S. Peterburge, Sankt-Peterburg 1885.

Godman, F. Ducane; Salvin, Osbert (Hrsg.): Biologia Centrali-Americana or Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America, Bd. 4, London 1896–1899.

Gol'denberg, Semen Abramovič; Gammerman, Jakov Moiseevič: Bal'tijskaja manufaktura. 1898–1968, Tallin 1969.

Gorškov, Dm.; Nilov, G.: Jarceskie tkači za 45 let, 1879–1924, Smolensk 1924.

Grasgof, Iogannes: Fotografičeskaja retuš'. Rukovodstvo dlja fotografov i Ljubitelej. Sostavil po lučšim metodam. Perevod s dozvolenija avtora s 7-go nemeckago izdanija, Sankt-Peterburg 1892.

Grasgof-Lešer, Iogannes: Retuš i raskrašivanie fotografii. Nastavlenie dlja vyrabotki fotografičeskich negatovov i pozitivov, a takže dlja raskrašivanija ich akvarel'nymi i masljanymi kraskami. Perevod s 10-go nem. izdanija, Sankt-Peterburg 1912.

Grodzicki, J.; Radomiu, V.: Ostroveckie Čugunoplavil'nye i Železodelatel'nye Zavody 1896, o. O. 1896.

Gudkovkaja, T. M. u. a. (Hrsg.): Konditerskoj fabrike „Krasnyj Oktjabr'" 100 let. 1867–1967, Moskva 1967.

Ignatov, N. I.: Po Rossii. Putevoditel' i Spravočnik po Vsej Rossii. Železnyja dorogi, parochodstva, počtovye trakty, Sankt-Peterburg 1901.

Ignatova, N. I.: Drevnyj Peterburg. Putevoditel'-Spravočnik s illjustracijami i planom S.-Peterburga, Sankt-Peterburg 1900.

Imperatorskaja Akademija Chudožestv (Hrsg.): Katalog 1-oj vserossijskoj vystavki chudožestvenno-architekturnych fotografii. Ustroennoj obščestvom architektorov-chudožnikov odnovremenno s IV sezdom russkich zodčich, Sankt-Peterburg 1911.

Ja., S.: Ob"javlenija i drugie sredstva reklamy. Zadači reklamy, sostavlenie i rasprostranenie različnych vidov eë, Moskva 1904.

Jakowleff, W.; Kulescha, G.; Zabolotny, K.; Zlatogoroff, S.: Die Choleraepidemie von 1908/1909 in St. Petersburg, Veröffentlichungen aus dem Gebiete der Medizinalverwaltung, Bd. 2/3, Berlin 1913.

Janovskij, A. E.: Pečatnoe delo, knižnaja torgovlja i knigochranilišča, in: V. I. Kovalevskago (Hrsg.): Rossija v konce XIX veka, Sankt-Peterburg 1900, S. 889–915.

Kanačikov, Semën Ivanovič: A Radikal Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semën Ivanovič Kanačikov, Übersetzung: Reginald Zelnik, Stanford 1986.

Kanatchikov, Semën Ivanovič: From the Story of My Life, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 36–71.

Karačunskij, A. M. (Hrsg.): Sputnik po Peterburgu, illjustrirovannyj, Sankt-Peterburg 1906.

Kirchhoff, Alfred (Hrsg.): Länderkunde von Europa. Rußland, Leipzig, Wien 1907.

Kleffel, Ludwig Gustav: Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen, Leipzig 1868.

Leek, Peter: Russian Painting, New York 2012.

Lessing, A. I.: Novoe zdanie parovozo-mechaničeskoj masterskoj. Obščestvo Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda, o. O. 1912.

Lilina, Z.: Soldaty Tyla. Ženskij trud vo vremja i posle vojny, Petrograd 1918.

L'vova, E.: Ženščina-Rabotnica, Petrograd 1917.

M. P. S.: Al'bom ispolnitel'nych čertežej po postrojke zabajkal'skoj železnoj dorogi. Irkutsk / Bajkal'skom vetvi. Vetvi k Kitajskoj granice pristanej paroma / ledokola na ozere Bajkale. 1895–1901, o. O. o. J.

Martynov, V.: Baltzavod, Moskva 1931.

Merkator, G.: Fotografičeskaja retuš'. Sovremennaja chimičeskija, mechaničeskija i optičeskija posobija. Raskrašivanie fotografii, Perevel s nemeckago G. K. Bujakovič, Sankt-Peterburg 1900.

Metenkov, V. L.: Ukazatel' cene na proizvedenija fotografičeskago atel'e V. L. Metenkova i Ko v Ekaterinburge, Ekaterinburg 1888.

Ministry of Munition (Hrsg.): Notes on the Employment of Women, London 1916.

Moskovskij Komitet R. K. P. (Hrsg.): Dinamo. 25 let revoljucionnoj bor'by, Moskva 1923.

Moskvič, M. A.: Illjustrirovannyj praktičeskij putevoditel' po Moskve i okrestnostjam s priloženiem: desjati planov, 32 illjustracij, alfavita i proč, Odessa ²1908.

Novinkov, L. I.: Zavod i Puti. K 100-letiju Volgogr. derevoobdeločnogo zavoda im. V. V. Kujbyševa, Volgograd 1970.

o. A.: 1857–1907 Krengol'mskaja manufaktura. Istoričeskoe opisanie, sostavlennoe po slučaju 50-ti letija eji suščestvovanija, ispolnivšagosja 30 aprel'ja 1907 goda, Sankt-Peterburg 1907.

o. A.: 1864 Zolotoj jubilej parfjumernago proizvodstva tovariščestva Brokar i Ko v Moskve. 1914, Moskva 1914.

o. A.: Admiralitejskie Ižorskie zavody. Kratkij istoričeskij očerk. Jubilejnoe izdanie, Sankt-Peterburg 1903.

o. A.: Admiralitejskij ižorskij zavod, o. O. 1866.

o. A.: Akcionernoe obščestvo dlja proizvodstva Betonnych i drugich stroitel'nych rabot. Al'bom nekotorych ispolnennych rabot, Moskva (nach) 1902.

o. A.: Al'bom k obzoru desjatiletnej dejatel'nosti obščestva Brjanskago pel'soprokatnago železodelatel'nago i mechaničeskago zavoda, 1873–1883 g., Sankt-Peterburg 1885.

o. A.: Al'bom N2 snimkov krana 75 tonn, o. O. o. J.

o. A.: Al'bom Tovariščestva sitcevoj manufaktury Al'berta Gjubner v Moskve, Moskva o. J.

o. A.: Al'bom traktor „Fordzon-putilovec", Petrograd/Leningrad o.J.

o. A.: Al'bom v pamjat pjatidesjatiletija suščestvovanija tovariščestva Rossijsko-Amerikanskoj rezinovoj manufaktury pod firmoju „Treugol'nik" v S. Peterburg. 1860–1910, Sankt-Peterburg 1910.

o. A.: Al'bom vidov i sooruženij železnoj dorogi ot Tiflisa do Persidskoj granicy, Džul'fy s vetvjami k gor. Karsu i Ėrivan. 1895–1907, Tiflis 1909.

o. A.: Artillerijskij otdel Putilovskago zavoda. Fotografija chudožnika Ju. Nikonoviča, Sankt-Peterburg o. J.

o. A.: Avgustejšej pokrovitel'nice popečitel'stva trudovoj pomošči ej imperatorskomu veličestvu Gosudaryne Imperatrice Aleksandre Fedorovine. Ot Venevskago Zemstva, snimki sooruženij trudovoj pomošči 1905, 1906, o. O. 1906.

o. A.: Illjustrirovannyj putevoditel' po jugozapadnym kazennym železnym dorogam, Kiev 1898.

o. A.: Instrumental'nyj zavod „Frezer", Moskva 1932.

o. A.: Iskusstvo reklamirovat'. Prakt. Rukovodstvo dlja sostavlenija ob"javlenij, Odessa 1911.

o. A.: Ižorskij zavod: K 250-letiju so dnja osnovanija zavoda, Leningrad 1972.

o. A.: K stoletiju Putilovskago Zavoda 1801–1901 gg. Sankt-Peterburg 1902.

o. A.: Kolomenskij mašinostroitel'nyj zavod, o. O. 1916.

o. A.: Kolomenskij zavod: Dvigateli Dizel', o. O. o. J.

o. A.: Krasnyj Putilovec, 125 let, 1801–1926, Leningrad 1927.

o. A.: Kratkoe izvlečenie iz istoričeskago očerka Admiralitejskich Ižorskich zavodov, Sankt-Peterburg 1904.

o. A.: Le Grand Oeuvre. Photographies des grands travaux, 1860–1900, Paris 1983.

o. A.: Mechaničeskij zavod Ljudvig Nobel'. 1862–1912, Sankt-Peterburg 1912.

o. A.: Obščestvo Nikolaevskich zavodov i verfej. Ateliers et chantiers de Nikolaïeff, Sankt-Peterburg 1911.

o. A.: Obščestvo Putilovskich Zavodov, o. O. vor 1907.

o. A.: Očerk osnovanija razvitija i nynešnjago sostojanija fabrik i zavodov Akcionernago obščestva bumažnych manufaktur I. K. Poznanskago v gor. Lodzi, Lodz 1896.

o. A.: Photo Album (Green) with the Motifs from Azerbaijan, Georgia, Armenia, Uzbekistan, Chechenia and Southern Russia, o. O. o. J.

o. A.: Photo Albums with the Baku Motifs, o. O. 1890–1893.

o. A.: Prebyvanie ego Imperatorskago veličestva, gosudarja Imperatora na Aleksandrovskom južno-rossijskom zavod brjanskago obščestva v Ekaterinoslave, 31 janvarja 1915 goda, Moskva 1915.

o. A.: Putevoditel' po Moskovsko-Kurskoj železnoj dorogi, Moskva 1905.

o. A.: Putevoditel' po Moskovskoj Okružnoj železnoj doroge, Moskva 1909.

o. A.: Putevoditel' po Rossii. „Frum“, Sankt-Peterburg 1909.

o. A.: Rossija na vsemirnoj vystavke v Pariže v 1900 g. – La Rusiie a l'expostititon universelle de Paris en 1900, Sankt-Peterburg 1900.

o. A.: Russisch-Americanische Compagnie für Gummiwaaren-Fabrication. Gegründet 1860, St. Petersburg 1905.

o. A.: Russkoe obščestvo mechaničeskich i gornych zavodov v S. Peterburge, Sankt-Peterburg o. J.

o. A.: Spisok fabrik, zavodov i dr. promyšlenny cipredprijatij Tul'skoj gubernii. Po dannym Vserossijskoj Promyšlennoj i Professional'noj perepisi 1918 goda, Tula 1918.

o. A.: Stravočnyj ukazatel', chudožestvennych izdanij, sostojaščago pod pokrovitel'stvom ej Imperatorskago Vysočestva princessa Evgenii Maksimilianovny Ol'denburgskoj, S.-Peterburgskago Popečitel'nago komiteta o sestrach krasnago kresta, Sankt-Peterburg 1911.

o. A.: Techničeskoe opisanie Kolomenskago mašinostroitel'nago zavoda 1863–1903 g.g. K vypusku 3000-go parovosa. Kolomna 1903.

o. A.: The Saint-Louis International Exhibition. The Kolomna Machine Works Company, Kolomna 1904.

o. A.: Tovariščestvo Krasnosel'skoj pisučebymažnoj fabriki naslednikov K. P. Pečatkina, Sankt-Peterburg (nach) 1911.

o. A.: Tovariščestvo manufkatury Ivan Garelin i Synov'ja, Moskva o. J.

o. A.: Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod, 1712–1912. Nastojaščim prejs-kuratorom uničtožajutsja vse predyduščie, Tula 1912.

o. A.: Vidy cepodelatel'nago zavoda i pervoj v Rossii meždunarodnoj ispytatel'noj stancii v Nižnjago-Novgoroda L. L. Zotova (nasl. A. A. Smelova), Nižnij Novgorod o. J.

o. A.: Vidy chimičeskich zavodov Tovariščestva P. K. Uškova i Ko. Bliz goroda Eladugi Vjatekoj gub., na reke Kam, Kazan' o. J.

o. A.: Vidy fabrik i magazinov Tovariščestva A. I. Abrikosova i synovej, v 1888g, Moskva 1888.

o. A.: Vidy Ižorskago zavoda (bol'šoj al'bom), o. O. 1866.

o. A.: Vidy Ižorskago zavoda (malen'kij al'bom), o. O. o. J.

o. A.: Vidy vserossijskoj chudožestvennoj promyšlennoj vystavki 1896 g. v Nižnem Novgorode, Moskva (vermutl.) 1896.

o. A.: Vserossijskaja promyšlennaja i chudožestvennaja vystavka v" Nižnem"-Novgorode 1896 goda, Odessa 1896.

o. A.: Vsja Tula i Tul'skaja gubernija. Spravočnaja kniga, Tula 1925.

o. A.: Zavod imeni Dzeržinskogo, 1889–1939, pjat'desjat let, Dneprodzeržinsk 1939.

Obščestvo Putilovskij Zavod: V pamjat' poseščenija ego imperatorskim veličestvom Putilovskago zavoda i verfi, 31 Marta 1915 goda, Petrograd 1915.

Ol'šanskij, Nikolaj Nikolaevič: Četvertaja Gosudarsvennaja duma. Portrety i biografii, Sankt-Peterburg 1913.

Orlov, M. A.: Vsemirnaja Parižskaja vystavka 1900 goda v illjustracijach i opisanijach. Illjustrirovannoe priloženie k „vestniku inostrannoj literatury" 1900 g., Sankt-Peterburg 1900.

Orlov: Vsemirnaja Parižskaja vystavka 1900 goda.

Osipov, A. M.: Katalog Kazanskoj naučno-promyšlennoj vystavki. Sosotijaščej pod pokrovitel'stvom ego Imperatorskago Vysočestva Gosudarja naslednika Cesareviča. Knižno-tipografskij i fotografičeskij otdel, Kazan' 1890.

Pavlov, F. P.: Ten Years of Experience (Excerpts From Reminiscences, Impressions, and Observations of Factory Life), in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 114–152.

Pirogovskoe obščestvo (Hrsg.): Stennye tablicy po narodnym boleznjam. Posobie dlja peredvižnych vystavok, narodnych domov, ambulatorij i dlja illjustrirovanija lekcij i besed pri nebol'šich auditorijach, Serija I. Zaraznyja Bolezni, Moskva 1916.

Pis'mennyj, A.: Na gluchovke za 20 let, Moskva 1937.

Plinskij, Nikolaj N.: Reklama. Eë značenie, proischoždenie i istorija, Sankt-Peterburg 1894.

Poffart, P. A.: Die Königreiche Schweden und Norwegen, das Kaiserthum Rußland und Königreich Polen, und Freistaat Krakau, Stuttgart 1841.

Pokrovskij, V.: Fabrika, in: F. A. Brokgaus; I. A. Efron (Hrsg.): Ėnciklopedičeskij slovar', Tom XXXV. Usinskij pograničnyj okrug – Fenol, Sankt-Peterburg 1902, S. 150–168.

Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii, Tom 40, 1865, čast' 1; Tom 45, 1870, čast' 1; Tom 26, 1906, čast' 1; Tom 31, 1911, čast' 1.

Popovič, N. F.: Kirovskij mašinostroitel'nyj i metallurgičeskij zavod, Leningrad 1970.

Putnika, N. N.: Putevoditel' po Krymu, Kavkazu i Vostoku (Konstantinopel' Kaur), Odessa ^{3}1899.

Putnika, N. N.: Vseobščij illjustrirovannyi putevoditel'. Glavnejšie železnodorožnye maršruty i morskija putešestvija, Krym, Kavkaz i Vostok, Sankt-Peterburg 1914.

Ratner, A.: Technika reklamy ob"javlenijami. Otdel'nyj ottisk iz „Roždestvenskago ukazatelja" 1908 g. Torgovago Doma L. i. Ė. Metel' i Ko, Sankt-Peterburg 1909.

Russkoe obščestvo parachodstva i torgovli: Putevoditel' po Krymu, Kavkazu i Bližnemu vostoku, Odessa 1913.

Russkoe obščestvo parochodstva i torgovli: Illjustrirovannyj putevoditel' po Odesse, Krymu, Kavkazu i vostoku. Konstantionpel'-Kair, Odessa ^{9}1905.

Russkoe obščestvo parochodstva i torgovli: Rospisanija rejsov parochodov i Tarify. Odessa, bereg Kryma i Kavkaza, Odessa 1899.

Šabalin, Boris: Krasnyj Treugol'nik, Leningrad 1935.

Sala, George Augustus: A Journey due North. Being Notes of a Residence in Russia in the Summer of 1856, London 1859.

Semenov, V. P. (Hrsg.): Pol'noe geografičeskoe opisanie našego otečestva. Srednerusskaja černozemnaja oblast', Sankt-Peterburg 1902.

Sibirskaja Železnaja Doroga (do 1917 g.): Otkrytie cesarevičem postrojki Velikoj Sibirskoj ž. d., Vladivostok 1891.

Simonenko, P. F.: Retuš' fotografičeskich negativov. Perevel s poslednago francuskago izdanija i dopolnil, Moskva 1896.

Sjören, A.: Yver ofver Anläggningar Tillhörande Naftaproduktions Bolaget Bröderna Nobel, o. O. 1888–1890.

Slanskaia, Ekaterina: House Calls. A Day in the Practice of a Duma Woman Doctor in St. Petersburg, in: Toby W. Clyman; Judith Vowles (Hrsg.): Russia through Women's Eyes. Autobiographies from Tsarist Russia, New Haven 1996, S. 186–216.

Tilli (Hrsg.): Putevoditel' po Rossii. Karmannoe izdanie. Sostavlen po oficial'nym svedenijam. Polnoe soderžanie železnodorožnych i parochodnych soobščenij po vsej Rossii. S priloženii železnodorožnoj karty so vsemi neobchodimymi svedenijami, Moskva ^{6}1893.

Tugan-Baranovsky, Michail Ivanovič: Geschichte der russischen Fabrik, Berlin 1900.

Tul'skij Imperatora Petra Velikago oružejnyj zavod (Hrsg.): Tul'skij oružejnyj zavod. Osnovan 1712, perestroen 1873, o. O. 1873.

Vakulenko, Ivan Pavlovič: Zernovye ėlevatory rjazansko-ural'skoj železnoj dorogi postrojki 1895, Penza o. J.

Vasenko, Platon: Bojare Romanovy i vocarenie Michaila Feodoroviča. Izdanie Komiteta dlja ustrojstva prazdnovanija trechsotletija carstvovanija Doma Romanovych, Sankt-Peterburg 1913.

Verigin, Aleksej: Russkaja Reklama, Sankt-Peterburg 1898.

Zybin, Gavardii Polkovnik: Istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912, Moskva 1912.

Zybin, Gavardii Polkovnik: Kratkaja istorija Tul'skago Imperatora Petra Velikago oružejnago zavoda, 1712–1912, Moskva 1912.

Zybin, Sergej Aleksandrovič; Nechljudov, Michail; Levickij, Michail Grigor'evič: Oružejnye zavody. Tul'skij, Sestroreckij i Iževskij, Kronštadt 1898.

Periodika/Zeitschriften

A.E.G.-Zeitung
Allgemeine Automobilzeitung
Budil'nik
Fotograf Ljubitel'
Fotografičeskie Novosti
Fotografičeskij Listoček
Fotografičeskij Vestnik
Fotografičeskoe Obozrenie
Iskry
J'ai vu
Kronštadtskij Vestnik
Nauka i technika
Niva
Novoe Vremja
Ogonëk
Otkrytoe Pis'mo
Penrose's Pictorial Annual
Professional'nyj Vestnik. Organ vserossijskogo soveta professional'nych sojuzov
Solnce Rossii
Sovetskoe Foto
The Daily Mail
The Graphic
Vsemirnaja Illjustracija
Zapiski imperatorskago russkago techničeskago obščestva
Ženskoe delo
Žurnal-kopejka

Forschungsliteratur

Abalkin, L. I.: Ėkonomičeskie vozzrenija i gosudarstvennaja dejatel'nost' S. Ju. Vitte, in: ders. u. a. (Hrsg.): Sobranie sočinenij i dokumental'nych materialov. Bd. 1. Puti soobščenija i ėkonomičeskoe razvitie Rossii, Moskva 2002, S. 12–42.

Akentiev, Constantin C. (Hrsg.): Liturgy, Architecture, and Art in Byzantine World, Papers of the XVIII International Byzantine Congress and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff, Bd. 1, Saint-Petersburg 1995.

Allshouse, R.: Introduction, in: ders. (Hrsg.): Photographs for the Tsar. The Pioneering Colour Photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, Commissioned by Tsar Nicholas II., London 1980, S. ix–xxiii.

Ananich, Boris: The Russian Economy and Banking System, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 394–425.

André, Louis: Des gravures de vulgarisation à la photographie. Images de la branche papetière (v. 1850–v. 1914), in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 22–31.

Ansorge, Ulrich; Leder, Helmut: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Wiesbaden [2]2017.

Antonova, Irina Andreevna: Dva fotosnimki sdelannye v Tule v načale Pervoj mirovoj vojny. URL: http://www.tounb.ru/tula_region/historyregion/histori_fakts/sobitiya_58.aspx (zuletzt eingesehen am 16.09.14).

Antonova, Irina Andreevna: Leninskie traurnye dni v Tule, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 11/2014, S. 80–87.

Antonova, Irina; Safronova, Ėl'vira: Pamjatnik Carju-kuznecu, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 9/2012, S. 24–35.

Apuchtin, A. N. u. a. (Hrsg.): Voennaja ėnciklopedija, Bd. 9. Stichwort: Dubenskij N. D., Sankt-Peterburg, Moskva 1912, S. 232.

Assegond, Céline: La photographie du travail. Chantiers, usines et mines (1850–1915), Analyse des modalités de représentation, Mémoire de recherche approfondie (3e cycle), Histoire de la photographie, Soutenu le 25 juin 2012, École du Louvre.

Assegond, Céline: Les débuts de la photographie du travail usinier. Production, représentation usages (1870–1915), in: Jean-Paul Géhin; Hélène Stevens (Hrsg.): Images du travail, travail des images, Rennes 2012, S. 87–100.

Assegond, Céline: Naissance de la „photographie industrielle". Regards sur l'industrie du chocolat à Paris et ses environs, Vortrag in: „L'industrie, patrimoine et culture" Séminaire de recherche, Région Île-de-France, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 24.02.2012, URL: http://epi.univ-paris1.fr/80784400/0/fiche___pagelibre/&RH=epi-030-MM0002v38&RF=epi-030-MM0002v310 (zuletzt eingesehen am 23.04.14).

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Audoin-Rouzeau, Stephane: Combat and Tactics, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 151–173.

Baacke, Annika: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation. Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert

Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt, Berlin, Univ., Diss. (Freie Universität Berlin) 2013.

Baberowski, Jörg: „Der Nationalismus ist ein mächtiges Gefühl“. Die russische Presse und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in: Georg Eckert; Peter Geiss; Arne Karsten (Hrsg.): Die Presse in der Julikrise 1914. Die internationale Berichterstattung und der Weg in den Ersten Weltkrieg, Münster 2014, S. 61–82.

Baberowski, Jörg: Der Anfang vom Ende. Das Zarenreich im Ersten Weltkrieg, in: Osteuropa, Jg. 64/2014, Heft 2–4, S. 7–20.

Baberowski, Jörg: Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnung im Wandel, in: ders.; Hartmut Kaelble; Jürgen Schriewer (Hrsg.): Selbstbilder und Fremdbilder. Repräsentation sozialer Ordnung im Wandel, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 9–13.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006.

Bakulev, G.; Solomencev, D.: Promyšlennost’ Tul’skogo ėkonomičeskogo rajona, Tula 1960.

Barchatova, Elena Valentinovna: Pictoralism. Photography as Art, in: David Elliott (Hrsg.) Russische Photographie 1840–1940, Berlin 1993, S. 51–60.

Barchatova, Elena Valentinovna: Russkaja svetopis’. Pervyj vek fotoiskusstva, 1839–1914, Sankt-Peterburg 2009.

Barchatova, Elena Valentinovna: Wissenschaft? Handwerk? Kunst!, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 7–36.

Barchatova, Elena: Realism and Document: Photography as Fact, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 41–50.

Barchatova, Elena: The First Photographs in Russia, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 24–30.

Barnes, David S.: The Making of a Social Disease. Tuberculosis in Nineteenth-Century France, Berkeley u. a. 1995.

Barnett, Vincent: A History of Russian Economic Thought, London, New York 2005.

Barnett, Vincent: The Revolutionary Russian Economy, 1890–1914. Ideas, Debates and Alternatives, London 2004.

Baron, Nick: New Spatial Histories of Twentieth Century Russia and the Soviet Union: Surveying the Landscape, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 55/2007, Heft 3, S. 374–400.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989.

Bärtschi-Baumann, Sylvia: Industriefotografie damals, in: IN.KU, Nr. 16, Dezember 1995, S. 1–4.

Bassin, Mark; Ely, Christopher; Stockdale, Melissa: Introduction. Russian Space. in: dies. (Hrsg.): Space, Place, and Power in Modern Russia. Essays in the New Spatial History, DeKalb 2010, S. 3–19.

Bassnett, Sarah: Exhibitions of Photography, in: John Hannavy (Hrsg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, Bd. 1, New York 2008, S. 508–510.

Bater, James H.: St. Petersburg. Industrialization and Change, London 1976.

Bayly, Christopher: Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914, Frankfurt a. M., New York 2008.

Baynes, Ken; Pugh, Francis: The Art of the Engineer, Guildford 1981.

Beckmann, Walther L.; Pietschmann, Horst: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart [4]2005.

Beegan, Garry: The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London, New York 2008.

Beegan, Gerry: The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London, New York 2008.

Behringer, Wolfgang; Ott-Koptschalijski, Constance: Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik, Frankfurt a. M. 1991.

Belgum, Kirsten: Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in Die Gartenlaube, 1853–1900, Lincoln, London 1998.

Beljaev, L. N.; Zinov'ev, M. K.; Nikiforov, M. M. (Hrsg.): Bibliografija periodičeskich izdanij Rossii 1901–1916, 2. Bd., Leningrad 1959.

Belting, Hans: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage, in: ders. (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 48–75.

Belyakov, Victor: Der russische Zar und das Kino, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 1995, Heft 4, S. 99–109.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bdb I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 435–508.

Benson, Richard (Hrsg.): The Printed Picture, New York 2008.

Berking, Helmut: Schenken. Zur Anthropologie des Gebens, Frankfurt a. M., New York 1996.

Berlin, Isaiah: Russische Denker, Frankfurt a. M. 1981.

Beyrau, Dietrich; Hildermeier, Manfred: Von der Leibeigenschaft zur frühindustriellen Gesellschaft (1856–1890), in: Gottfried Schramm (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. 3/1. Von den autokratischen Reformen bis zum Sowjetstaat (1856–1945), Stuttgart 1983, S. 5–202.

Birjukov, Evgenij Michajlovič: Metenkov i Ko. Foto, Ekaterinburg 2007.

Blackwell, William: The Beginnings of Russian Industrialization 1800–1860, Princeton 1968.

Blackwell, William: The Industrialization of Russia. A Historical Perspective, Arlington Heights ³1994.

Bluma, Lars; Uhl, Karsten (Hrsg.): Kontrollierte Arbeit – disziplinierte Körper? Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Industriearbeit im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2012.

Bock, Gisela; Duden, Barbara: Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit, in: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hrsg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976, Berlin 1977, S. 118–199.

Bočkarev, V. N.; Tomsinskij, S. M.: Ural v pervoj polovine XVIII veka, in: K. S. Machanek; V. V. Muchin; P. I. Chitrov (Hrsg.): Istorija Urala, Bd. 1. Pervobytnoobščinnyj stroj, period feodalizma, period kapitalizma, Perm' 1963, S. 94–108.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–38.

Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 27–36.

Böhlke, Effi: Endzeit. Zukunftsvorstellungen im russischen politisch-philosophischen Denken um 1900, in: Sönke Neitzel (Hrsg.): 1900. Zukunftsvisionen der Großmächte, Paderborn u. a. 2002, S. 31–54.

Bohn, Thomas M.: Russische Geschichtswissenschaft von 1880 bis 1905. Pavel N. Miljukov und die Moskauer Schule, Köln, Weimar, Wien 1998.

Bonnell, Victoria: Introduction, in: dies. (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labour under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 1–34.

Bonnell, Victoria: Roots of Rebellion. Worker's Politics and Organizations in St. Petersburg and Moscow, 1900–1914, London 1983.

Bonwetsch, Bernd: Die russische Revolution 1917. Eine Sozialgeschichte von der Bauernbefreiung 1861 bis zum Oktoberumsturz, Darmstadt 1991.

Boom, Mattie: Moderne Landschaft. Die Ingenieurfotografie und das Bild der Niederlande, in: Jenny Reynaerts (Hrsg.): Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, München 2008, S. 69–97.

Borodkin, Leonid; Chugunov, Evgeny: The Reading Culture of Russian Workers in the Early Twentieth Century (Evidence from Public Library Records), in: Miranda Remnek (Hrsg.): The Space of the Book. Print Culture in the Russian Social Imagination, Toronto 2011, S. 142–164.

Borsdorf, Ulrich; Schneider, Sigrid: Ein gewaltiger Betrieb. Fabrik und Stadt auf den Kruppschen Fotografien, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 123–158.

Bösch, Frank: Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt a. M., New York 2011.

Bossen, Howard: Eine gemeinsame Geschichte erschaffen. Zur Entwicklung der Industriefotografie, in: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten, Berlin, München 2011, S. 42–55.

Botrel, Jean-François: Entre imprimé et oralité. L'éssort de la culture de masse en Espagne (1833–1936), in: Jean-Yves Mollier; Jean-François Sirinelli; François Vallotton (Hrsg.): Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860–1940, Paris 2006, S. 143–156.

Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1979.

Bourke, Joanna: Gender Roles in Killing Zones, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 3. Civil society, Cambridge 2014, S. 153–177.

Bovkin, Valerij I.: Probleme der industriellen Entwicklung Rußlands, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 188–209.

Bowlt, John E.: Manipulating Metaphors. El Lissitzky and the Crafted Hand, in: Nancy Peroff; Brian Reed (Hrsg.): Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 129–152.

Bowlt, John E.: Moskau und St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland, 1900–1920, Wien 2008.

Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, New York 2001.

Bradley, Joseph: Pictures at an Exhibition. Science, Patriotism, and Civil Society in Imperial Russia, in: Slavic Review, Jg. 67/2008, Heft 4, S. 934–966.

Bradley, Joseph: Voluntary Associations, Civil Culture and Obshchestvennost' in Moscow, in: Edith Clowes; Samuel Kassow; James West (Hrsg.): Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, Princeton 1991, S. 131–148.

Bradly, Joseph: Merchant Moscow after Hours. Voluntary Associations and Leisure, in: James West; Iurii Petrov (Hrsg.): Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie, Princeton 1998, S. 133–144.

Brandt, Hans-Martin: Photographie und Photographisches Praktikum, Braunschweig ^{4}1959.

Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und Bildende Kunst, Bd. 2. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Leipzig 1928.

Brecht, Bertolt: Über Film. 1922 bis 1933, in: ders. Gesammelte Werke, Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I, hrsg. v. Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M. 1973, S. 135–216.

Brocks, Christine: Bildquellen der Neuzeit, Paderborn 2012.

Brooks, Jeffrey: Studies of the Reader in the 1920s, in: Russian History, Jg. 9/1982, Heft 2–3, S. 187–202.

Brooks, Jeffrey: Thank You, Comrad Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War, Princeton 2000.

Brooks, Jeffrey: When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917, Princeton 1985.

Brower, Daniel: The Penny Press and it's Readers, in: Stephen Frank; Mark Steinberg (Hrsg.): Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia, Princeton 1994, S. 146–167.

Brown, Elspeth H.: The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture, 1884–1929, Baltimore, London 2005.

Bruisch, Katja: Als das Dorf noch Zukunft war. Agrarismus und Expertise zwischen Zarenreich und Sowjetunion, Köln, Weimar, Wien 2014.

Brumfield, William: Russian Architecture and the Cataclysm of the First World War, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 165–188.

Brumfield, William: The „New Style" and the Revival of the Orthodox Church Architecture, 1900–1914, in: ders.; Milos Velimirovic (Hrsg.): Christianity and the Arts in Russia, Cambridge u. a. 1991, S. 105–123.

Brune, Carlo: Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben, Würzburg 2003.

Brüning, Alfons: Katastrophe und Epochenwende. Der Erste Weltkrieg und die Russisch Orthodoxe Kirche, in: Osteuropa, Jg. 64/2014, Heft 2–4, S. 263–278.

Buckler, Julie A.: Mapping St. Petersburg. Imperial Text and Cityshape, Princeton, Oxford 2005.

Buldakov, Vladimir P.: Mass Culture and the Culture of the Masses in Russia, 1914–22, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 25–52.

Buranov, Jurij Alekseevič: Akcionirovanie gorozavodskoj promyšlennosti Urala. 1861–1917 gg., Moskva 1982.

Burchard, Christian: Fotografie oder Stich. Der Wettstreit der Drucktechniken in Firmenschriften zwischen 1890 und 1930, in: Irene Ziehe; Ulrich Hägele (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 250–265.

Burghardt, Anja: Fabrikkathedralen und heilige Arbeiter. Synkretismus in der Zeitschrift Sovetskoe foto in den 1960er und 1970er Jahren, in: Werkstatt Geschichte, Jg. 25/2016, Heft 72, S. 47–64.

Burim, L. D.; Efimova, G. A.: Ižorskie zavody. Kolpino. Istoričeskie očerki, Sankt-Peterburg 2002.

Burim, Larisa Dmitrievna; Efimova, G. A.: Ižorskie zavody. Istoričeskie očerki, Sankt-Peterburg 2012.

Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2010.

Burri, Monika: Die Welt im Taschenformat. Die Postkartensammlung Adolf Feller, Zürich 2011.

Burri, Regula Valérie: Bilder als soziale Praxis. Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 37/2008, Heft 4, S. 342–358.

Buschmann, Nikolaus; Carl, Horst: Zugänge zur Erfahrung des Krieges. Forschung, Theorie, Fragestellung, in: dies. (Hrsg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn u. a. 2001, S. 11–26.

Bynkinyj, I. A.; Ul'jancevyj, P. S.: Posle osvoboždenija, in: L. A Grišin u. a. (Hrsg.): Istorija Tul'skogo oružejnogo zavoda, 1712–1972, Moskva 1973, S. 71–98.

Bynkinyj, I. A.: V gornile dvuch revoljucij, in: Ju. M. Močalova u. a. (Hrsg.): Istorija Tul'skogo oružejnogo zavoda. 1712–1972, Moskva 1972, S. 99–128.

Bynum, William: Geschichte der Medizin, Stuttgart 2008.

Čaadaev, Petr Jakovlovič: Erster Philosophischer Brief, in: Dmitrij Tschižewskij; Dieter Groh (Hrsg.): Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses, Darmstadt 1959, S. 73–93.

Capdevila, L. u. a.: Sexes, genres et guerres. France, 1914–1945, Paris ²2010.

Castells, Manuel: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft, Bd. 1. Das Informationszeitalter, Opladen 2001.

Čebotarëv, A. M.: Reformy Petra I i vozniknovenie Rossijskoj reklamy, Čeljabinsk 2005.

Chernevich, Elena: Commercial Graphics, in: Michail Ankist; Nina Burina (Hrsg.): Russian Graphic Design, London 1990, S. 87–92.

Cherniavsky, Michael: Tsar and People. Studies in Russian Myths, New Haven, London 1961.

Christian, David: Living Water. Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation, Oxford 1990.

Chromov, Pavel Alekseevič: Ėkonomičeskoe razvitie Rossii v XIX–XX vekach. 1800–1917, Moskva 1950.

Chromov, Pavel Alekseevič: Ėkonomičeskoe razvitie Rossii. Očerki ėkonomiki Rossii s drevnajšich vremen do Velikoj Oktjabr'skoj revoljucii, Moskva 1967.

Chromov, Pavel Alekseevič: Očerki ėkonomiki dokapitalističeskoj Rossii, Moskva 1988.

Chromov, Pavel Alekseevič: Očerki ėkonomiki feodalizma v Rossii, Moskva 1957.

Cimbaev, Konstantin Nikolaevič: Fenomen jubileemanii v rossijskoj obščestvennoj žizni konca XIX–načala XX veka, in: Voprosy Istorii, 2005, Heft 11, S. 98–108.

Čistov, Kirill V.: Der gute Zar und das ferne Land. Russische sozial-utopische Volkslegenden des 17.–19. Jahrhunderts, Münster 1998.

Clark, Christopher: Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog, München 2013.

Clark, Katerina: Petersburg. Crucible of Cultural Revolution, Cambridge, London 1995.

Clemens, Petra: „Betriebsgeschehen“ im VEB – in Fotos und beim Fotografieren, in: Irene Ziehe; Ulrich Hägele (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag, Münster 2004, S. 249–260.

Coates, Ruth: Religious Renaissance in the Silver Age, in: William Leatherbarrow; Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 169–195.

Colton, Timothy: Moscow, Governing the Socialist Metropolis, Cambridge u. a. 1995.

Conrad, Christoph (Hrsg.): Mental Maps, Themenheft: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 28/2002, Heft 3.

Corbin, Alain: Kulisse, in: Philippe Airès; Georges Duby (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 4. Von der Revolution zum großen Krieg, Frankfurt a. M. 1992, S. 426–629.

Cornelißen, Christoph, Erinnerungskulturen, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli.C3.9Fen?oldid=108499 (zuletzt eingesehen am 24.03.2016).

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996.

Crisp, Olga: Russian Financial Policy and the Gold Standard at the End of the Nineteenth Century, in: The Economic History Review, Jg. 6/1953, Heft 2, S. 156–172.

Crisp, Olga: Studies in the Russian Economy before 1914, London 1976.

Cvetkovski, Roland: Modernisierung durch Beschleunigung. Raum und Mobilität im Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2006.

Cvetkovski, Roland: Russlands Wegelosigkeit. Semiotik einer Abwesenheit, in: Karl Schlögel (Hrsg.): Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte, München 2011, S. 91–107.

Dahlmann, Dittmar u. a. (Hrsg.): „Eine große Zukunft“. Deutsche in Russlands Wirtschaft, Berlin, Bonn, Gießen u. a. 2000.

Damm, Veit: Jubiläumsaktivitäten und Unternehmenskommunikation deutscher Banken im späten 19. Jahrhundert, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 331–347.

Damm, Veit: Selbstrepräsentation und Imagebildung. Jubiläumsinszenierungen deutscher Banken und Versicherungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Leipzig 2007.

Daniel, Ute: Der Krieg der Frauen, 1914–1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkriegs in Deutschland, in: Gerhard Hirschfeld; Gerd Krumeich; Irina Renz (Hrsg.): „Keiner fühlt sich mehr als Mensch …“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs, Essen 1997, S. 131–149.

Darlay, Gillian: Factory, London 2003.

Därmann, Iris: Theorien der Gabe. Zur Einführung, Hamburg 2010.

Darrow, Margaret H.: French Women and the First World War. War Stories of the Home Front, Oxford u. a. 2000.

Daston, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a. M. 2007.

Deppermann, Maria: Anton Tschechow – Onkel Wanja, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): Das russische Drama, Düsseldorf 1986, S. 147–161.

Derenthal, Ludger; Klamm, Stefanie: Bilderflut – Bildermangel. Fotografie im Ersten Weltkrieg, in: dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 8–18.

Dewitz, Bodo von: „Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!“ Zur Entstehungsgeschichte der Graphischen Anstalt, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 40–66.

Dmitriev, Maksim P.; Rjabov, Oleg A.: Počtovye otkrytki fotografa Maksima Dmitrieva iz kollekcii L’va Tel’nova, Nižnij Novgorod 2007.

Doering-Manteuffel, Anselm: Mensch, Maschine, Zeit. Fortschrittsbewußtsein und Kulturkritik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2003, München 2004, S. 91–119.

Doering-Manteuffel, Anselm; Raphael, Lutz: Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970, Göttingen 2008.

Dohrn-van Rossum, Gerhard: Uhrenluxus – Luxusuhren. Zur Geschichte der ambivalenten Bewertung von Gebrauchsgegenständen, in: Reinhold Reith; Torsten Meyer (Hrsg.): Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung, Münster 2003, S. 97–116.

Dolženko, Gennadij Petrovič: Istorija turizma v dorevoljucionnoj Rossii i SSSR, Rostov-na-Donu 1988.

Dommann, Monika: Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, Frankfurt a. M. 2014.

Dommann, Monika: Reden wir über Geld! Aber wie? Und wozu?, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Jg. 5/2011, Heft 1, S. 113–121.

Dommann, Monika: Warenräume und Raumökonomie. Kulturtechniken des Lagerns, in: Tumult. VierteljahrsHeft für Konsensstärkung, Jg. 38/2012, Heft 1, S. 50–62.

Dommann, Monika; Speich Chassé, Daniel; Suter, Mischa: Einleitung. Wissensgeschichte ökonomischer Praktiken, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, Jg. 37/2014, Heft 2, S. 107–111.

Donskov, Andrew: The Changing Image of the Peasant in Nineteenth-Century Drama, Helsinki 1972.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: dies. (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 7–45.

Dowler, Wayne: Russia in 1913, DeKalb [2]2012.

Dowler, Wayne: The Intelligentsia and Capitalism, in: William Leatherbarrow; Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 263–285.

Downs, Laura Lee: Manufacturing Inequality. Gender Division in the French and British Metalworking Industries, 1914–1939, Ithaca 1995.

Downs, Roger M.; Stea, David: Maps in Minds. Reflections on Cognitive Mapping, New York u. a. 1977.

Downs, Roger; Stea, David: Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen, New York 1982.

Dröge, Franz; Wilkens, Andreas: Populärer Fortschritt. 150 Jahre Technikerberichterstattung in deutschen illustrierten Zeitschriften, Münster 1991.

Duclert, Vincent: L'homme de science et le débat public au XIX[e] siècle, in: Dominique Kalifa u. a. (Hrsg.): La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX[e] siècle, Paris 2011, S. 1491–1498.

Ebert, Christa: Nachwort, in: Zinaida Hippius: Petersburger Tagebücher, 1914–1919, Berlin 2014, S. 472–473.

Ebert, Wolfgang: Kathedralen der Arbeit. Historische Industriearchitektur in Deutschland, Tübingen, Berlin 1996.

Edwards, Elizabeth: Objects of Affect. Photography beyond the Image, in: Annual Review of Anthropology, Jg. 41/2012, Heft 1, S. 221–234.

Edwards, Elizabeth: Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums, Oxford, New York 2001.

Edwards, Elizabeth: Thinking Materially/Thinking Relationally, in: Michael Albrecht; Veit Arlt; Barbara Müller; Jürg Schneider (Hrsg.): Getting Pictures Right. Context and Interpretation, Köln 2004, S. 11–23.

Edwards, Elizabeth; Hart, Janice: Introduction. Photographs as Objects, in: dies. (Hrsg.): Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images, New York 2004, S. 1–15.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethnologie, München [8]1999.

Eisfeld, Alfred; Hausmann, Guido; Neutatz, Dietmar (Hrsg.): Hungersnöte in Russland und in der Sowjetunion 1891–1947. Regionale, ethnische und konfessionelle Aspekte, Essen 2017.

Eklof, Ben: Kindertempel or Shack? The School Building in Late Imperial Russia (A Case Study of Backwardness), in: Russian Review, Jg. 47/1988, Heft 2, S. 117–143.

Eklof, Ben: Russian Peasant Schools. Officialdom, Village Culture, and Popular Pedagogy, 1861–1914, Berkeley u. a. 1986.

Eliade, Mircea: The Forge and the Crucible. The Origins and Structure of Alchemy, Chicago 1978.

Elie, Marc; Gestwa, Klaus: Zwischen Risikogesellschaft und Katastrophenkulturen. Zur Einführung in die Katastrophengeschichte des östlichen Europas, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 62/2014, Heft 2, S. 161–179.

Elliot, David: The Photograph in Russia. Icon of a New Age, in: ders. (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 11–22.

Ely, Christopher: This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia, DeKalb 2002.

Engel, Barbara A.: Between the Fields and the City. Women, Work, and Family in Russia, 1861–1914, Cambridge 1994.

Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England, Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen, in: Karl Marx; Friedrich Engels Werke, Bd. 2, Berlin (Ost) 1969, S. 225–506.

Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen, Leipzig 1845.

Engelstein, Laura: The Key to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia, Ithaca 1992.

Espostio, Fernando: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011.

Evans, Emily Joyce: Hinwendung und Abkehr vom Arbeiterporträt. Brüche und Kontinuitäten in der Entwicklung des „sowjetischen“ Porträts, 1926–1937, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 35/2015, Heft 136, S. 33–42.

Evtuhov, Catherine: Portrait of a Russian Province. Economy, Society, and Civilisation in Nineteenth-Century Nizhnii Novgorod, Pittsburgh 2011.

Facillo, K. F. (Hrsg.): Dnevnik Imperatora Nikolaja II, Moskva 1991.

Falkenhausen, Susanne von: Futurismus und andere Avantgarden. Chiffren (national-)revolutionärer Identität in Italien und der frühen Sowjetunion, in: Damian Dombrowski (Hrsg.): Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Berlin 2013, S. 207–228.

Farnie, Douglas; Williams, Mike: Cotton Mills in Greater Manchester, Preston 1992.

Farris, June Pachute: Sources for the Study of Russian Women Journalists. A Bibliographic Essay, in: Barbara Norton; Jehanne Gheith (Hrsg.): An Improper Profession. Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia, Durham, London 2001, S. 249–279.

Fedotovyj, A. I.; Chochlovaja, G. A.: Arsenal sovetskoj vlasti, in: L. A Grušin u. a. (Hrsg.): Istorija Tul'skogo orzužejnogo zavoda, 1712–1972, Moskva 1973, S. 130–165.

Feest, David; Häfner, Lutz (Hrsg.): Die Zukunft der Rückständigkeit. Chancen – Formen – Mehrwert. Festschrift für Manfred Hildermeier zum 65. Geburtstag, Köln, Weimar, Wien 2016.

Fehrenbach, Lenka: Fotografischer Beweis der eigenen Leistung. Illustrierte Firmenfestschriften im späten Zarenreich, in: Irene Ziehe; Ulrich Hägele (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 76–92.

Fehrenbach, Lenka: Vom Randthema zum patriotischen Vorzeigemotiv. Industriefotografie in russischen Illustrierten vor 1917, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 34/2015, Heft 136, S. 25–32.

Felmy, Karl: The Icon in Orthodox Theology and Devotion, in: Robin Cormack; Delia Gaze (Hrsg.): The Art of the Holy Russia. Icon from Moscow, 1400–1660, London, Frankfurt 1998, S. 37–43.

Fenn, Walter: Künstlertum, in: Hermann Glaser; Wolfgang Ruppert; Norbert Neudecker (Hrsg.): Industriekultur in Nürnberg. Eine deutsche Stadt im Maschinenzeitalter, München 1980, S. 275–285.

Fergusson, Francis: The Cherry Orchard. A Theater-Poem of the Suffering of Change, in: Robert L. Jackson (Hrsg.): Chekhov. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1967, S. 147–160.

Feyel, Gilles: L'économie de la presse au XIXe siècle, in: Dominique Kalifa u. a. (Hrsg.): La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle, Paris 2011, S. 141–180.

Figes, Orlando: Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution 1891 bis 1924, Berlin 1998.

Figes, Orlando: Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands, Berlin 2011.

Fischer von Weikersthal, Felicitas; Hilbrenner, Anke: Imperien in der Krise. Terrorismus und imperiale Gewalt in Osteuropa vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 4, S. 3–4.

Fleiß, Daniela: Industrietourismus. Entdeckung und Konstruktion der Fabrik als touristischer Raum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Karlheinz Wöhler; Andreas Pott; Vera Denzer (Hrsg.): Tourismusräume. Zur soziokulturellen Konstruktion eines globalen Phänomens, Bielefeld 2010, S. 207–224.

Flemming, Thomas; Ulrich, Bernd: Heimatfront. Zwischen Kriegsbegeisterung und Hungersnot – wie die Deutschen den Ersten Weltkrieg erlebten, München 2014.

Fludernik, Monika (Hrsg.): Fin de siècle, Trier 2002.

Forbes, Robert: Metallurgy in Antiquity. A Notebook for Archaeologists and Technologists, Leiden 1950.

Forge, Anthony: Learning to See in New Guinea, in: Philip Mayer (Hrsg.): Socialization. The Approach from Social Anthropology, London u. a. 1970, S. 269–292.

Förster, Stig: Civil-Military Relations, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 91–125.

Forsyth, Michael: Bauwerke für die Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 1992.

Fotografie und Apparatur. Bildkultur und Fototechnik im 19. Jahrhundert (Heft der Zeitschrift Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie Jg. 18/1998, Heft 68/69).

Fourier, Charles: Cités ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes, Paris 1849.

Frank, Gustav; Lange, Barbara: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur, Darmstadt 2010.

Freeman, Michael: Railway and the Victorian Imagination, New Haven, London 1999.

Friedgut, Theodore H.: Iuzovka and Revolution, Bd. 1. Life and Work in Russia's Donbass, 1869–1924, Princeton 1989.

Frierson, Cathy A.: Peasant Icons. Representations of Rural People in Late 19th Century Russia, Oxford, New York 1993.

Fuhrmann, Jospeh T. (Hrsg.): The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II. and the Empress Alexandra. April 1914–March 1917, Westport, Connecticut, London 1999.

Galassi, Peter: Rodchenko and Photography's Revolution, in: Magdalena Dabrowski; Leah Dickerman; ders. (Hrsg.): Aleksandr Rodchenko, London 1998, S. 101–137.

Galkina, Elena: Iz istorii Tul'skoj fotografii, in: Tul'skij kraevedčeskij al'manach, Jg. 1/2003, S. 66–72.

Gandelman, Claude: Reading Pictures, Viewing Texts, Bloomington, Indianapolis 1991.

Gassner, Hubertus: „… She Hears the Clock's Galloping Horse inside Herself", in: Palace Editions Europa; Royal Academy of Arts, London (Hrsg.): From Russia. French and Russian Master Paintings, 1870–1925, from Moscow and St. Petersburg, London 2008, S. 178–187.

Gatrell, Peter: Defence Industries in Tsarist Russia, 1908–13. Production, Employment and Military Procurement, in: Linda Admondson; Peter Waldron (Hrsg.): Economy and Society in Russia and in the Soviet Union, 1860–1930. Essays for Olga Crisp, Hampshire 1992, S. 131–151.

Gatrell, Peter: Poor Russia, Poor Show. Mobilising a Backward Economy for War, 1914–1917, in: Stephen Broadberry; Mark Harrison (Hrsg.): The Economics of World War I, Cambridge 2005, S. 235–275.

Gatrell, Peter: Reconceptualizing Russia's Industrial Revolution, in: Jeff Horn, Leonard Rosenband, Merritt Smith (Hrsg.): Reconceptualizing the Industrial Revolution, Cambridge, Mass. 2010, S. 229–249.

Gatrell, Peter: Russia's First World War. A Social and Ecnomic History, Harlow u. a. 2005.

Gatrell, Peter: The Tsarist economy, London 1986.

Gaudin, Corinne: Circulation and Production of News and Rumor in Rural Russia during World War I, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and

Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 55–71.

Gavrilov, Dmitrij Vasil'evič: Raboćie Urala v period domonopolitičeskogo kapitalizma, 1861–1900, Moskva 1985.

Gebhardt, Winfried: Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung, Frankfurt a. M. u. a. 1987.

Geimer, Peter: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.

Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009.

Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg ^{2}2010.

Geldern, James von; McReynolds, Louise (Hrsg.): Entertaining Tsarist Russia. Tales, Songs, Plays, Movies, Jokes, Ads, and Images from Russian Urban Life, 1779–1917, Bloomington 1998.

Gerschenkron, Alexander: Economic Backwardness in Historical Perspective. A Book in Essays, Cambridge, Mass. 1962.

Gerschenkron, Alexander: Europe in the Russian Mirror. Four Lectures in Economic History, Cambridge 1970.

Gestwa, Klaus: Der Blick auf Land und Leute. Eine historische Topographie russischer Landschaften im Zeitalter von Absolutismus, Aufklärung und Romantik, in: Historische Zeitschrift, Jg. 279/2004, Heft 1, S. 63–125.

Gestwa, Klaus: Die Stalinschen Großbauten des Kommunismus. Sowjetische Technik- und Umweltgeschichte, 1948–1967, München 2010.

Gestwa, Klaus: Modernisierung durch Mobilisierung. Gewaltexzesse, technologische Umbrüche und taktische Rückzüge in der frühen Sowjetunion, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 8–10, S. 11–48.

Gestwa, Klaus: Primat der Umgestaltung und Pathos des Bewahrens. Literarische Landschafts- und Gesellschaftspanoramen im industriellen Wandel des zarischen Russlands und der frühen Sowjetunion, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jg. 51/2003, Heft 12, S. 1068–1097.

Gestwa, Klaus: Proto-Industrialisierung in Rußland. Wirtschaft, Herrschaft und Kultur in Ivanovo und Pavlovo, 1741–1932, Göttingen 1999.

Gestwa, Klaus: Zum historischen Ort der Murmanbahn. Aspekte der Lager-, Eisenbahn- und Fotogeschichte, in: Evamarie Blattner; Nils Büttner; Wiebke Ratzeburg (Hrsg.): Der fotografierte Krieg. Der Erste Weltkrieg zwischen Dokumentation und Propaganda, Tübingen 2014, S. 152–165.

Gestwa, Klaus; Kucher, Katharina (Hrsg.): Visuelle Geschichte Russlands im 19. Jahrhundert, Themenheft: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4.

Geyer, Dietrich: „Gesellschaft“ als staatliche Veranstaltung. Bemerkungen zur Sozialgeschichte der russischen Staatsverwaltung im 18. Jahrhundert, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 14/1966, Heft 1, S. 21–50.

Geyer, Dietrich: Der russische Imperialismus. Studien über den Zusammenhang von innerer und auswärtiger Politik 1860–1914, Göttingen 1977.

Gibas, Monika: Repräsentationen von Industrielandschaften in raumbezogenen Identitätsdiskursen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Detlef Altenburg; Lothar Ehrlich; Jürgen John (Hrsg.): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen, Köln 2008, S. 251–275.

Giddens, Anthony: Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, Frankfurt a. M. 1988.

Gindin, Iosif F.: Rol' železnodorožnogo stroitel'stva v industrializacii Rossii i železnodorožnaja politika S. Ju. Vitte, in: S. Ju. Vitte: Sobranie sočinenij i dokumental'nych materialov v pjati tomach, tom 1. Puti soobščenija i ėkonomičeskoe razvitie Rossii, kniga 2, čast' 2, Moskva 2006, S. 583–622.

Glaser, Hermann: Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1981.

Glinternik, Ėleonora: Reklama v Rossii XVIII–pervoj poloviny XX veka. Opyt illjustrirovannych očerkov, Sankt-Peterburg 2007.

Goehrke, Carsten: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 1. Die Vormoderne, Zürich 2003.

Goehrke, Carsten: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 2. Auf dem Weg in die Moderne, Zürich 2003.

Goehrke, Carsten: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 3. Sowjetische Moderne und Umbruch, Zürich 2005.

Goldsmith, Raymon W.: The Economic Growth of Tsarist Russia 1860–1913, in: Economic Development and Cultural Change, Jg. 9/1961, Heft 3, S 441–475.

Goldstein, Darra: Introduction to the English Edition, in: Yuri Lotman, Elena Pogosjan: High Society Dinners. Dining in Tsarist Russia, Totnes 2014, S. 11–31.

Golota, Sergej u. a.: Fotografy Char'kovskoj gubernii. 1851–1917. Chudožestvenno-istoričesij fotoal'bom spravočno-biografičeskogo charaktera, Char'kov 2008.

Golovina, Aleksandra: Für die Nachkommen aufbewahren. Die Photographische Sammlung des Zentralarchivs für Film- und Photodokumente, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 170–186.

Goodwin, Barry K.; Grennes, Thomas J.: Tsarist Russia and the World Wheat Market, in: Explorations in Economic History, Jg. 35/1998, Heft 4, S. 405–430.

Gorißen, Stefan: Fabrik, in: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2006, S. 740–747.

Gorshkov, Boris: Russia's Factory Children. State, Society, and Law, 1800–1917, Pittsburgh 2009.

Gould, Peter; White, Rodney: Mental Maps, London 1992.

Grabas, Margrit: Individuum und industrielle Arbeit, in: Richard von Dülmen (Hrsg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 331–359.

Grant, Jonathan A.: Big Business in Russia. The Putilov Company in Late Imperial Russia, 1868–1917, Pittsburgh 1999.

Grant, Steven: The Russian Nanny, Real and Imagined. History, Culture, Mythology. Washington, D.C. 2012.

Grassias, Ivan: Les Grandes Usines de Turgan. Un auteur, un corpus, des images, in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 32–41.

Grayzel, Susan: Women's Identities at War. Gender, Motherhood and Politics in Britain and France during the First World War, Chapel Hill, London 1999.

Grefe, Uta: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architekturfotografie – Architekturmalerei, Köln, Univ., Diss., 1980.

Greiter, Franz: Sonne und Gesundheit, Stuttgart 1984.

Grenzer, Andreas: Adel und Landbesitz im ausgehenden Zarenreich. Der russische Landadel zwischen Selbstbehauptung und Anpassung nach Aufhebung der Leibeigenschaft, Göttingen 1995.

Griffiths, Gareth: Women's Factory Work in World War I, Stroud 1991.

de Groot, Jerome (Hrsg.): Public and Popular History, London u. a. 2012.

Großbölting, Thomas: Im Reich der Arbeit. Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914, München 2008.

Grunewald, Michel; Puschner, Uwe (Hrsg.): Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich, Frankfurt a. M. 2010.

Gudvan, A. M.: Essays on the History of the Movement of Sales-Clerical Workers in Russia, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 186–208.

Guelton, Frédéric: Technology and Armaments, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 240–265.

Gunda Barth-Scalmani; Kurt Scharr: Mental Maps historischer Reiseführer. Zur touristischen Verdichtung von Kulturräumen in den Alpen am Beispiel der Brennerroute, in: Thomas Busset; Luigi Lorenzetti; Jon Mathieu (Hrsg.): Tourisme et changements culturels – Tourismus und kultureller Wandel, Zürich 2004, S. 203–224.

Günther, Hans: Kontrastbilder. Futurismus in Italien und Rußland, in: Christa Ebert (Hrsg.): Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, Berlin 1995, S. 140–158.

Gunthert, André: La photographie, ou l'accès de l'industrie au pittoresque, in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 42–47.

Gur'janova, Nina: Ol'ga Rozanova i rannij russkij avangard, Moskva 2002.

Güse, Ernst-Gerhard: Zwischen St. Petersburg, Rom, Paris und Moskau. Russische Landschaftsmalerei nach 1860, in: Sabine Fehlemann (Hrsg.): Ilja Repin und seine Malerfreunde. Russland vor der Revolution, Wuppertal 2005, S. 23–30.

Häberlein, Mark; Jeggle, Christof: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Konstanz 2013, S. 11–30.

Häfner, Lutz: Medienpräsenz. Reklame im ausgehenden Zarenreich, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 265–292.

Häfner, Lutz: Städtische Eliten und ihre Selbstinszenierung. Die Dreihundertjahrfeier Saratovs 1891, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 48/2000, Heft 1, S. 17–40.

Hagen, Manfred: Die russische Freiheit. Wege in ein paradoxes Thema, Stuttgart 2002.

Hahn, Jeong-Sook: Sozialismus als „bäuerliche Utopie?". Agrarsozialistische Konzeptionen der Narodniki und Neonarodniki im 20. Jahrhundert in Rußland, Tübingen, Univ., Diss., 1994.

Hannig, Jürgen: Fotografie als historische Quelle, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 269–287.

Harasser, Karin: Body Politics. Prothetische Körper als Metaphern des Sozialen, in: Marlen Bidwell-Steiner; Veronika Zangl (Hrsg.): Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern. Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment, Innsbruck 2009, S. 201–220.

Hardesty, Von: Early Flight in Russia, in: Robin Higham; John Greenwood; ders. (Hrsg.): Russian Aviation and Air Power in the Twentieth Century, London 1998, S. 18–36.

Harris, James: The Great Urals. Regionalism and the Evolution of the Soviet System, Ithaca 1999.

Hart, Pierre: The West, in: Nicholas Rzhevsky (Hrsg.): The Cambridge Companion to Modern Russian Culture, Cambridge 1998, S. 85–102.

Hartewig, Katrin: Fotografien, in: Michael Maurer (Hrsg.): Aufriß der historischen Wissenschaften, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 427–448.

Hartwig, Helmut: „Weiter nichts neues andermal Mehr". Kommunikation per Postkarte, in: Karl Riha (Hrsg.): Massenmedium Bildpostkarte, Siegen 1979, S. 1–13.

Haumann, Heiko: Geschichte Russlands, München 1996.

Haumann, Heiko: Kapitalismus im zaristischen Staat 1906–1917. Organisationsformen, Machtverhältnisse und Leistungsbilanz im Industrialisierungsprozeß, Königstein 1980.

Hausmann, Guido: Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2009.

Healey, Dan: Love and Death. Transforming Sexualities in Russia, 1914–22, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 151–178.

Hebeisen, Walter: F. W. Taylor und der Taylorismus. Über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus, Zürich 1999.

Hecker, Hans: Russische Universalgeschichtsschreibung. Von den „Vierziger Jahren" des 19. Jahrhunderts bis zur sowjetischen „Weltgeschichte" (1955–1965), München, Wien 1983.

Held, Thomas: Arbeitermilieus und soziale Erfahrungen in der Petersburger Metallindustrie 1890–1914, in: Heiko Haumann; Stefan Plaggenborg (Hrsg.): Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreiches, Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 165–185.

Hellbeck, Jochen: Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin, Cambridge, London 2006.

Hellebust, Rolf: Flesh to Metal. Soviet Literature & the Alchemy of Revolution, Ithaca, London 2003.

Heller, Klaus: Auf dem Weg zum Bourgeois? Das „Moskau der Kaufleute" vor 1917. Gesellschaftliche Vorurteile gegenüber dem „Kaufmann" im alten und neuen Russland, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 45–75.

Heller, Klaus: Geschichte des modernen Unternehmertums in Russland bis 1917, in: Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Stand: November 2005, URL: https://epub.ub.uni-muenchen.de/760/1/Heller_Unternehmertum.pdf (zuletzt eingesehen am 14.06.16).

Heller, Klaus; Plamper, Jan (Hrsg.): Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus, Göttingen 2004.

Helsingin kaupungin taidemuseo (Hrsg.): Olga Rozanova 1886–1918, Helsinki 1992.

Herlihy, Patricia: The Alcoholic Empire. Vodka and Politics in Late Imperial Russia, Oxford 2002.

Herrlinger, Page: Worker Culture(s) during War and Revolutions, 1914–20, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 53–83.

Herrmann, Hans-Walter: Die Verstetigung der Kraft. Von der Werkstatt zur Fabrik, in: Richard van Dülmen (Hrsg.): Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840–1914, München 1989, S. 71–82.

Herz, Rudolf: Gesammelte Fotografie und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.):

Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 241–267.

Herzberg, Julia: Gegenarchive. Bäuerliche Autobiographik zwischen Zarenreich und Sowjetunion, Bielefeld 2013.

Heßler, Martina: Kulturgeschichte der Technik, Frankfurt a. M., New York 2012.

Hettling, Manfred; Nolte, Paul: Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert, in: dies. (Hrsg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 7–37.

Higonnet, Margaret R.: At the Front, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 3. Civil Society, Cambridge 2014, S. 121–152.

Hildermeier, Manfred: Bürgertum und Stadt in Russland 1760–1870. Rechtliche Lage und soziale Struktur, Köln 1986.

Hildermeier, Manfred: Das Privileg der Rückständigkeit. Anmerkungen zum Wandel einer Interpretationsfigur der neueren russischen Geschichte, in: Historische Zeitschrift, Jg. 244/1987, Heft 3, S. 557–603.

Hildermeier, Manfred: Die Russische Revolution, 1905–1921, Frankfurt a. M. 1989.

Hildermeier, Manfred: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates, München 1998.

Hildermeier, Manfred: Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution, München 2013.

Hildermeier, Manfred: Old Belief and Worldly Performance. Socioeconomic and Sociocultural Aspects of the Raskol in Early Industrial Russia, in: Georg Bernhard Michels; Robert Lewis Nichols (Hrsg.): Russia's Dissident Old Believers, 1650–1950, Minneapolis 2009, S. 121–138.

Hildermeier, Manfred: Revolution und Kultur. Der „neue Mensch“ in der frühen Sowjetunion, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs, München 1996, S. 51–67.

Hilger, Dietrich: Fabrik, Fabrikant, in: Otto Brunner; Werner Conze; Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart ^{2}1979, S. 229–252.

Hilger, Dietrich; Hölscher, Lucian: Industrie, Gewerbe, in: Otto Brunner; Werner Conze; Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 237–304.

Hill Reischl, Katherine: Photography and the Crisis of Authorship. Tolstoy and the Popular Photographic Press, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 533–549.

Hillbrenner, Anke: Gewalt als Sprache der Straße. Terrorismus als Form politischer Kommunikation im Russischen Reich vor 1917, unveröffentlichtes Manuskript der Habilitationsschrift, Bonn 2014.

Hillbrenner, Anke; Schenk, Frithjof (Hrsg.): Modern Times? Terrorism in Late Imperial Russia, Themenheft: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 58/2010, Heft 2.

Hilton, Marjorie: Selling to the Masses. Retailing in Russia, 1880–1930, Pittsburgh 2012.

Hippius, Sinaida: Petersburger Tagebücher 1914–1919, Berlin 2014 Nadeshda Lochwizkaja

Hobsbawm, Eric: Introduction. Inventing Traditions, in: ders.; Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge [14]2006, S. 1–14.

Hobsbawm, Eric: Mass-Producing Traditions. Europe 1870–1914, in: ders.; Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge [14]2006, S. 263–307.

Hoerner, Ludwig: Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte, in: Fotogeschichte, Jg. 7/1987, Heft 26, S. 29–44.

Hoffmeister, Christine: Europäische Industriegemälde zwischen Rokoko und Romantik, in: Klaus Türk (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 27–39.

Hogarth, Paul: The Artist as Reporter, London 1986.

Höhler, Sabine: Luftfahrtforschung und Luftfahrtmythos. Wissenschaftliche Ballonfahrt in Deutschland 1880–1910, Frankfurt a. M. 2001.

Holquist, Peter: A Tocquevillean „Archival Revolution“. Archival Change in the Long Durée, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 51/2003, Heft 1, S. 77–83.

Holzer, Anton: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945, Darmstadt 2014.

Holzheid, Anett: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie, Berlin 2011.

Hughes, Lindsey: From Tsar to Emperor. Portraits of Aleksei and Peter I., in: Valerie A. Kivelson, Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 51–56.

Hupfer, Maureen: A Pluralistic Approach to Visual Communication. Reviewing Rhetoric and Representation in World War I Posters, in: Advances in Consumer Research, Jg. 24/1997, Heft 1, S. 322–327.

Hüppauf, Bernd: Medien des Krieges, in: Niels Werber; Stefan Kaufmann; Lars Koch (Hrsg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2014, S. 311–339.

Hurley, Forrest Jack (Hrsg.): Industry and the Photographic Image. 153 Great Prints from 1850 to the Present, New York 1980.

Hutchings, Stephen: Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image, London, New York 2004.

Ingold, Felix Philipp: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913, Kultur, Gesellschaft, Politik, München 2000.

Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte, Frankfurt a. M., New York 2009.

Jäger, Jens: Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung, in: Archiv für Sozialgeschichte, Jg. 48/2008, S. 511–537.

Jäger, Jens: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860, Opladen 1996.

Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung, Tübingen 2000.

Jahn, Hubertus: For Tsar and Fatherland? Russian Popular Culture and the First World War, in: Stephen Frank; Mark Steinberg (Hrsg.): Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia, Princeton 1994, S. 131–146.

Jahn, Hubertus: Patriotic Culture in Russia during World War I, Ithaca 1995.

Jahr, Christoph; Kaufmann, Stefan: Den Krieg führen. Organisation, Technik, Gewalt, in: Niels Werber; Stefan Kaufmann; Lars Koch (Hrsg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2014, S. 164–231.

Jaworski, Rudolf: Alte Postkarten als kulturhistorische Quellen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 51/2000, Heft 2, S. 88–102.

Jaworski, Rudolf: Mütter – Liebchen – Heroinen. Propagandapostkarten aus dem Ersten Weltkrieg, Köln, Weimar, Wien 2015.

Jaworski, Rudolf: Zur Internationalisierung politischer Bildwelten im Ersten Weltkrieg – am Beispiel russischer Propagandapostkarten, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 63/2012, Heft 7–8, S. 465–477.

Jobst, Kerstin S.: Die Perle des Imperiums. Der russische Krim-Diskurs im Zarenreich, Konstanz 2007.

Johnson, Owen: The Roots of Journalism in Central and Eastern Europa, in: Jerome Aumente u. a. (Hrsg.): Eastern Europe Journalism. Before, During and After Communism, Cresskill 1999, S. 5–40.

Johnson, Robert E.: Peasant and Proletarian. The Working Class of Moscow in the Late Nineteenth Century, New Brunswick 1979.

Johnston, R. J.: Mental Maps of the City. Suburban Preference Patterns, in: Environment and Planning, Jg. 3/1971, Heft 3, S. 63–72.

Jonas, Stéphane: Le Mulhouse industriel. Un siècle d'histoire urbaine 1740–1848, Bd. 2, Paris 1994.

Jonas, Stéphane: Mulhouse et ses cites ouvrières. Perspective historique 1840–1918, quatre-vingt ans d'histoire urbaine et sociale du lodgement ouvrier d'origine industrielle, Strasbourg 2003.

Jones, Heather: Prisoners of War, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 266–294.

Jooss, Birgit: Das „Neue Sehen". Extreme Perspektiven in der Photographie, in: Brigitte Salmen (Hrsg.): Perspektiven. Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst, Murnau 2000, S. 84–90.

Junevicius, Dainius: Anton Rohrbach. Rediscovering a Mid-19th Century Photographer of Railway Bridges, in: Anna Auer; Uwe Schögl (Hrsg.): Jubilee 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna, Salzburg 2008, S. 110–125.

Juskin, Albert G.: Rußlands unvergeßliche Gestalt. Das Zentralarchiv für Film und Photographie der UdSSR, Krasnogorsk, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.):

Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 212–252.

Jussim, Estelle; Lindquist-Cock, Elizabeth: Landscape as Photograph, New Haven, London 1985.

Just, Artur W.: Die Presse der Sowjetunion. Methoden Diktatorischer Massenführung, Berlin 1931.

Kaczyńska, Elżbieta: Unternehmer als Wohltäter. Staat, Unternehmertum und Sozialpolitik im Königreich Polen 1815–1914, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 77–89.

Kahan, Arcadius: Die Kosten der „Verwestlichung" in Rußland. Adel und Ökonomie im 18. Jahrhundert, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 53–82.

Kahan, Arcadius: Russian Economic History. The Nineteenth Century, Chicago 1989.

Kahan, Arcadius: Wirtschafts- und Sozialgeschichte Rußlands und Kongreßpolens 1860–1914, in: ders. u. a. (Hrsg.): Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte: Ost- und Südosteuropa, 1850–1914, Stuttgart 1980, S. 7–78.

Kämpfer, Frank: Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen, Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis, Recklinghausen 1978.

Karrik, Vil'jam: Kartiny russkoj žizni, Sankt-Peterburg 2010.

Kask, Anna; Mochnačeva, Marina: Vvedenie, in: Marina Mochnačeva (Hrsg.): Russkij illjustrirovannyj žurnal, 1703–1941, Moskva 2006, S. 4–35.

Kasper, Josef: Belichtung und Wahrheit. Bildreportagen von der Gartenlaube bis zum Stern, Frankfurt a. M., New York 1979.

Katzer, Nikolaus: Maksim Gor'kijs Weg in die russische Sozialdemokratie, Wiesbaden 1990.

Keckeis, Martin: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien 1855–1879. Die k. k. Staats-Eisenbahn-Gesellschaft zwischen Paris und dem Banat, in: Monika Faber; ders. (Hrsg.): Bildpolitik der Ingenieure. Fotokampagnen der k. k. privilegierten österreichischen Staats-Eisenbahn-Gesellschaft 1855–1879, Salzburg 2016, S. 19–66.

de Keghel, Isabelle; Renner, Andreas (Hrsg.): Fotografie in Russland und der Sowjetunion, Themenheft: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 35/2015, Heft 136.

Keiderling, Thomas: Betriebs- und Branchenjubiläen in Sachsen 1871–1945, in: Winfried Müller (Hrsg.), Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 309–330.

Keiderling, Thomas: I. Einführung, in: ders. (Hrsg.): Betriebsfeiern bei F. A. Brockhaus. Wirtschaftliche Festkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Beucha 2001, S. 8–47.

Keller, Ulrich: Der Weltkrieg der Bilder. Organisation, Zensur und Ästhetik der Bildreportage 1914–1918, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 33/2013, Heft 130, S. 5–50.

Kelly, Catriona; Smith, Steve: Commercial Culture and Consumerism, in: Catriona Kelly; David Shepherd (Hrsg.): Construction Russian Culture in the Age of Revolution, 1881–1940, Oxford, New York 1998, S. 106–164.

Kenez, Peter: Lenin and the Freedom of the Press, in: Abbott Gleason; ders.; Richard Stites (Hrsg.): Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution, Bloomington u. a. 1985, S. 131–150.

Kenez, Peter: The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929, Cambridge u. a. 1985.

Kiaer, Christina: His and Her Constructivism, in: Margarita Tupitsyn (Hrsg.): Rodchenko & Popova. Defending Constructivism, London 2009, S. 143–159.

Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder, 1914–1923, Paderborn 2008.

Kinder, John: Paying with Their Bodies. American War and the Problem of the Disabled Veteran, Chicago, London 2015.

Kingston-Mann, Esther: In Search of the True West. Culture, Economics, and Problems of Russian Development, Princeton 1999.

Kir'janov, Jurij I.: Rabočie Rossii i vojna. Novye podchody k analizu problemy, in: Vladimir L. Mal'kov (Hrsg.): Pervaja mirovaja vojna. Prolog XX veka, Moskva 1998, S. 432–445.

Kiritschenko, Jewgenia: Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Kunst, München 1991.

Kittsteiner, Heinz Dieter: „Iconic Turn" und „innere Bilder" in der Kulturgeschichte, in: ders. (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004, S. 153–182.

Kivelson, Valerie; Neuberger, Joan (Hrsg): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven 2008.

Klamm, Stefanie: Bilder zerstörter und vermessener Körper. Medizin und Anthropologie im Ersten Weltkrieg, in: Ludger Drenthal; dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 82–88.

Klamm, Stefanie: Kriegslandschaften. Fotografie als Mess- und Aufklärungsinstrument, in: Ludger Drenthal; dies. (Hrsg.): Fotografie im Ersten Weltkrieg, Berlin 2014, S. 72–77.

Klimova, Ekaterina; Zolotinkina, Irina (Hrsg.): Reklamnyj plakat v Rossii, 1900–1920-e, Sankt-Peterburg 2010.

Klingender, Francis Donald: Art and the Industrial Revolution, London 1947.

Klingender, Francis Donald: Kunst und industrielle Revolution, Dresden 1974.

Klotchkov, Kathleen: Der lange Weg zum Fest. Die Geschichte der Moskauer Stadtgründungsfeiern von 1847 bis 1947, Berlin 2006.

Klotchkov, Kathleen: Orte des „Russischen“ in St. Petersburg. Die Kirche der Auferstehung Christi, in: Karl Schlögel; Frithjof Benjamin Schenk; Markus Ackeret (Hrsg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 95–108.

Kluge, Robert: Der sowjetische Traum vom Fliegen. Analyseversuch eines gesellschaftlichen Phänomens, Leipzig 1997.

Kluge, Rolf-Dieter: Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Die literarische Tradition in Rußland 1880–1925, München 1973.

Knabe, Susanne: Firmenjubiläen. Geschichtsbewusstsein deutscher Unternehmer 1846 bis 1997, München, Univ., Diss., 2004.

Knight, Nathaniel: Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia, in: Kritika, Jg. 7/2006, Heft 4, S. 733–758.

Knoch, Habbo; Morat, Daniel: Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960. Zur historischen Kommunikologie der massenmedialen Sattelzeit, in: dies. (Hrsg.): Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960, München 2003, S. 9–33.

Kocka, Jürgen: Unternehmer in der deutschen Industrialisierung, Göttingen 1975.

Kocka, Jürgen: Unternehmungsverwaltung und Angestelltenschaft am Beispiel Siemens, 1847–1914. Zum Verhältnis von Kapitalismus und Bürokratie in der deutschen Industrialisierung, Stuttgart 1969.

Kohle, Kathrin: Industrie und Technik, in: Ludger Derenthal; Christine Kühn (Hrsg.): Ein neuer Blick. Architekturfotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 53–56.

Köhle-Hetzinger, Christel: Zeit – Ritual – Fest. Jubilarkultur im Industriezeitalter, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 291–308.

Köhler, Siegfried: Die russische Industriearbeiterschaft von 1905–1917, Dresden 1921.

Kollmann, Catrin B.: Historische Jubiläen als kollektive Identitätskonstruktion. Ein Planungs- und Analyseraster, Stuttgart 2014.

Kolonickij, Boris: Tragičeskaja ėrotika. Obrazy imperatorskoj sem'i v gody Pervoj mirovoj vojny, Moskva 2010.

Kolonitskii, Boris: Russian Leaders of the Great War and Revolutionary Era in Representations and Rumors, in: Murray Frame; ders.; Steven Marks u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 17–54.

Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process, in: Anjurin Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge 1986, S. 64–91.

Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia: Popular History Now and Then. An Introduction, in: dies. (Hrsg.): Popular History Now and Then. International Perspectives, Bielefeld 2012, S. 7–12.

Korte, Helmut; Faulstich, Werner: Der Film zwischen 1895 und 1924. Ein Überblick, in: Werner Faulstich u. a. (Hrsg.): Fischer-Filmgeschichte, Bd. 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895–1924, Frankfurt a. M. 1994, S. 13–47.

Kosok, Lisa; Rahner, Stefan (Hrsg.): Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Hamburg 1999.

Kostjučenko, S.; Chrenov, I.; Fedorov, Ju.: Istorija Kirovskogo zavoda. 1917–1945, Moskva 1966.

Kotkin, Stephen: Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization, Berkeley 1995.

Kotow, W. N.: Eindringen und Verbreitung der Ideen von Karl Marx und Friedrich Engels in Russland. Von den vierziger Jahren bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Berlin (Ost) 1956.

Kozák, Jan; Čermák, Vladimír: The Illustrated History of Natural Disasters, Dordrecht 2010.

Kraus, Alexander: Der russische Volksbilderbogen. Eine Zuschreibungsgeschichte, Hamburg 2014.

Kraus, Alexander; Renner, Andreas (Hrsg.): Geschichte sehen. Historische Bildforschung und osteuropäische Geschichte, Ausgabe Zeitenblicke, Jg. 10/2011, Nr. 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Einfuehrung/ (zuletzt eingesehen am 08.07.16).

Kraus, Herwig: Sowjetrussische Vornamen. Ein Lexikon, Berlin, Boston, 2013.

Kress, Gunter; van Leeuwen, Theo: Reading Images. The Grammar of Visual Design, New York ^{2}2006.

Kreuder-Sonnen, Katharina: Wie man Mikroben auf Reisen schickt. Zirkulierendes bakteriologisches Wissen und die polnische Medizin 1885–1939, Tübingen 2018.

Krug, Peter Francis: Russian Public Physicians and Revolution. The Pirogov Society, 1917–1920, Madison, Univ., Diss., 1979.

Krupjanskaja, Vera Jur'evna; Ninel' Savvišna Polišćuk: Kul'tura i byt rabočich gornozavodskogo Urala. Konec XIX–načalo XX v., Moskva 1971.

Kucher, Katharina: Die visualisierte Kindheit im Russland des 19. Jahrhunderts. Stilisierte Welten zwischen Rückständigkeit und Modernisierung, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 510–532.

Kugler, Liselotte (Hrsg.): Die AEG im Bild, Berlin 2000.

Kümin, Beatrice: So eine Reise wäre famos. Zur Geschichte und Bilderwelt der Ansichtskarte, in: dies.; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde

Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 32–37.

Kümin, Beatrice; Kumschick, Susanne: Editorial, in: dies. (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 4–5.

Kurmačev, M. D.: Vopros o pervonačal'nom nakoplenii v Rossii v sovetskoj istoričeskoj literature, in: L. G. Beskrovnyj; E. I. Zaozerskaja; A. A. Preobraženskij (Hrsg.): K voprosu o pervonačal'nom nakoplenii v Rossii (XVII–XVIII vv.), Moskva 1958, S. 9–37.

Kuromiya, Hiroaki: Freedom and Terror in the Donbas. A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s–1990s, Cambridge 1998.

Kusber, Jan: Eliten- und Volksbildung im Zarenreich während des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studie zu Diskurs, Gesetzgebung und Umsetzung, Stuttgart 2004.

Laird, Pamela Walker: Advertising Progress. American Business and the Rise of Consumer Marketing, Baltimore, London 1998.

Landwehr, Achim: Kulturgeschichte. Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 14.5.2013, URL: http://docupedia.de/zg/Kulturgeschichte (zuletzt eingesehen am 31.02.2017).

Langenohl, Andreas: Mental maps, Raum und Erinnerung. Zur kultursoziologischen Erschließung eines transdisziplinären Konzepts, in: Sabine Damir-Geilsdorf; Angelika Hartmann; Béatrice Hendrich (Hrsg.): Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung, Münster 2005, S. 51–69.

Langewiesche, Dieter: Erinnerungsgeschichte und Geschichtsnormierung, in: Niklaus Buschmann; Ute Planert (Hrsg.); Dieter Langewiesche: Zeitwende. Geschichtsdenken heute, Göttingen 2008, S. 21–40.

Langewiesche, Dieter: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa, München 2000.

Larina, Anna Nikolaevna: Dokumental'naja otkrytka konca XIX–načala XX vv. kak istočniki po istorii i kulture Moskvy, Moskva, Univ., Diss., 2004.

Larina, Anna Nikolaevna: Istorija Moskvy v počtovoj otkrytke, Moskva 2010.

Lauer, Richard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart, München 2000.

Laum, Bernhard: Schenkende Wirtschaft. Nichtmarktmäßiger Güterverkehr und seine soziale Funktion, Frankfurt a. M. 1960.

Lavrentiev, Alexander: Soviet Photography of the 1920s and 1930s in Its Cultural Context. The Photo Landscape of the Period, in: ders.; Susan Tumarkin Goodman; Jens Hoffmann (Hrsg.): The Power of Pictures. Early Soviet Photography, Early Soviet Film, New Haven 2015, S. 50–71.

Lawrentjew, Alexander Nikolajewitsch: Design für sich – Design für alle. Konstruktivismus und Design des Alltags, in: Wilhelm Hornbostel; Karlheinz Kopanski; Thomas Rudi (Hrsg.): Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934, Heidelberg 2001, S. 137–146.

Lawrentjew, Alexander: Die Anfänge der avantgardistischen Fotografie in Russland, in: Jule Reuter (Hrsg.): Alexander Rodchenko, Berlin 2008, S. 204–213.

Le Bot, Marc: Peinture et machinisme, Paris 1973.

Le Roux, Thomas: Hygienists, Workers' Bodies and Machines in Nineteenth-Century France, in: Lars Bluma (Hrsg.): A History of the Workplace. Environment and Health at Stake, London 2015, S. 85–100.

Lebeck, Robert; Kaufmann, Gerhard: Viele Grüsse … Eine Kulturgeschichte der Postkarte, Dortmund 1985.

Lee, Kyoo-Sik: Das Volk von Moskau und seine bedrohte Gesundheit. Öffentliche Gesundheitspflege in Moskau, 1850–1914, Frankfurt a. M. u. a. 1996.

Lefebvre, Henri: La production de l'espace, in: L'Homme et la société, Jg. 31/1974, Heft 1, S. 15–32.

Lehmann, Benno: Die Stadt- und Landschaftsvedute im 19. Jahrhundert, in: Eberhard Knittel (Hrsg.): Veduten des 19. Jahrhunderts Vignetten zum Goethe-Jahr (= In Baden-Württemberg: Kultur, Leben, Natur, Jg. 29/1982, Heft 1), S. 7–9.

Lenger, Friedrich: Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850, München 2013.

Lenoe, Matthew E.: Closer to the Masses. Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers, Cambridge, Mass. u. a. 2004.

Lenyashin, Vladimir: Everything Gravitates towards the Landscape. Landscape Painting in the Context of the Russian Genre System, in: David Jackson; Patty Wageman (Hrsg.): Russian Landscape, Schoten 2003, S. 137–145.

Leonhard, Jörn: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München 2014.

Lepick, Olivier: La grande guerre chimique, 1914–1918, Paris 1998.

Lethen, Helmut: Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit, Berlin 2014.

Leving Jurij: Vokzal, Garaž, Anger. Vladimir Nabokov i poėtika russkogo urbanizma, Sankt-Peterburg 2004.

Levsen, Sonja: Elite, Männlichkeit und Krieg. Tübinger und Cambridger Studenten 1900–1929, Göttingen 2006.

Ley, Michael: Gnosis und ästhetische Religion, in: Leander Kaiser; ders. (Hrsg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München 2004, S. 51–59.

Liebersohn, Harry: The Return of the Gift. European History of a Global Idea, Cambridge 2011.

Lieven, D. C. B.: Russia and the Origins of the First World War, London 1983.

Lieven, Dominic: Towards the Flame. Empire, War and the End of Tsarist Russia, London 2015.

Likhachev, Dmitrii S.: Reflections on Russia, Boulder Colo. u. a. 1991.

Lindner, Rainer: Unternehmer und Stadt in der Ukraine, 1860–1914. Industrialisierung und soziale Kommunikation im südlichen Zarenreich, Konstanz 2006.

Lintner, Martin: Eine Ethik des Schenkens. Von einer anthropologischen zu einer theologisch-ethischen Deutung der Gabe, Wien 2006.

Lloyed, Robert; Cammack, Rex: Constructing Cognitive Maps with Orientation Biases, in: Juval Portugali (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, Dorbrecht u. a. 1996, S. 187–213.

Lobstein, Dominique: L'appel aux larmes. De la représentation des laissés-pour-compte de l'industrialisation dans la peinture des Salons officiels, 1879–1914, in: o. A. (Hrsg.): Des Plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914, Paris 2001, S. 126–134.

Lotman, Jurij: Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen, in: Wolfgang Till (Hrsg.): Lubok. Der russische Volksbilderbogen, Mannheim 1985, S. 21–34.

Lotman, Yuri M.; Pogosjan, Jelena A.: High Society Dinners. Dining in Tsarist Russia, Totnes 2014.

Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a. M. 2001.

Löw, Martina; Steets, Silke; Stoetzer, Sergej: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, Opladen ²2008.

Löwe, Heinz-Dietrich: Von der Industrialisierung zur ersten Revolution, 1890–1904, in: Gottfried Schramm (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. 3/1. Von den autokratischen Reformen zum Sowjetstaat (1856–1945), Stuttgart 1983, S. 203–335.

Lowis, Kirstin: Positivismus und Poesie. Architekturfotografie um 1900, in: Ludger Derenthal; Christine Kühn (Hrsg.): Ein neuer Blick. Architekturfotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 33–36.

Lübbe, Hermann: Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung, in: Ulrich Borsdorf; Heinrich Grütter; Jörn Rüsen (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 13–38.

Lucento, Angelina: The Conflicted Origins of Soviet Visual Media. Painting, Photography, and Communication in Russia, 1925–1932, in: Cahiers du monde russe. Russie, Empire Russe, Union Soviétique, Etats Indépendants, 56/2015, Heft 2–3, S. 401–428.

Luckhardt, Jochen: Zum Verhältnis von Landschaft und Industrie in westfälischen Ansichten des 19. Jahrhunderts, in: Industriebilder aus Westfalen. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik, 1800–1960. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 7.9. bis 21.10.1979, Münster 1979, S. 11–18.

Lüdtke, Alf: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie und Arbeitsphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in: Historische Anthropologie, Jg. 1/1993, Heft 3, S. 394–430.

Ludwig, Andreas, Materielle Kultur, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 30.5.2011, URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur?oldid=97422 (zuletzt eingesehen am 16.03.15).

Luhmann, Niklas: Öffentliche Meinung, in: Politische Vierteljahresschrift, Jg. 11/1970, Heft 1, S. 2–28.

Lukashevich, Stephen: Ivan Aksakov, 1823–1886. A Study in Russian Thought and Politics, Cambridge Mass. 1965.

Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchrone Analyse einer Epochenschwelle, Konstanz 1982.

Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977.

Maasen, Sabine; Mayerhauser, Torsten; Renggli, Cornelia: Bild-Diskurs-Analyse, in: Diesselben (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Göttingen 2006, S. 7–26.

Machonina, Svetlana Jakovlevna: Istorija russkoj žurnalistiki načala XX veka. Učebnoe posobie, Moskva 2002.

Mai, Gunther: Europa 1918–1939. Mentalitäten, Lebensweise, Politik zwischen den Weltkriegen, Stuttgart, Berlin, Köln 2001.

Margolin, Victor: The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Mogoly-Nagy 1917–1946, Chicago, London 1997.

Marker, Gary: Publishing, Printing, and the Origins of Intellectual Life in Russia. 1700–1800, Princeton 1985.

Markina, Ljudmila A.: Russische Malerei der Biedermeierzeit, in: Birgit Biedermann; Marianne Heinz; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau im Dialog mit Gemälden der Neuen Galerie Kassel, Eurasburg 1999, S. 13–19.

Markina, Ljudmila: „Kinder des Jahres 1812“. Die russische Malerei der Romantik und des Biedermeier, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 108–127.

Marks, Steven: Road to Power. The Trans-Siberian Railway and the Colonization of Asian Russia, 1850–1917, Ithaca 1991.

Martin, Alexander: Der Schmutz, der Gestank und die Stadt. Repräsentationen städtischer Gesellschaft in Moskau 1770–1880, in: Jörg Baberowski; David Feest; Christoph Gumb (Hrsg.): Imperiale Herrschaft in der Provinz. Repräsentationen politischer Macht im späten Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 359–403.

Marullo, Thomas: Ivan Bunin’s „Derevnja“. The Demythologization of the Peasant, in: Russian Language Journal, Jg. 31/1978, Heft 109, S. 79–100.

Marx, Karl; Engels, Friedrich: Werke, Bd. 12, Berlin 1961.

Matich, Olga: Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle, Madison 2005.

Matz, Reinhard: Industrie in schöner Landschaft mit freundlichen Menschen. Zur historischen Industriefotografie in Tirol, in: Günther Moschig; Gabriele Rath; Susanne Witz Gall (Hrsg.): Industrielle Bildwelten. Tiroler Industrie in zeitgenössischer Fotografie, Innsbruck 2007, S. 23–33.

Matz, Reinhard: Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets, Essen 1987.

Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften, Frankfurt a. M. 1968.

Mavor, James: An Economic History of Russia, Bd. 2, New York ²1965 (ursprünglich 1914).

McClintock, Anne: Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest, Oxon, New York 1995.

Mchitarjan, Irina: Der russische Blick auf die deutsche Reformpädagogik. Zur Rezeption deutscher Schulreformideen in Rußland zwischen 1900 und 1917, Bielefeld 1998.

McKay, John P.: Ausländische Unternehmer im zarischen Rußland 1860–1914, in: Dittmar Dahlmann; Carmen Scheide (Hrsg.): „… das einzige Land in Europa, dass eine grosse Zukunft vor sich hat". Deutsche Unternehmen und Unternehmer im Russischen Reich im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Essen 1998, S. 65–86.

McKay, John P.: Pioneers for Profit. Foreign Entrepreneurship and Russian Industrialization 1885–1913, Chicago 1970.

McKean, Robert B.: St. Petersburg between the Revolutions. Workers and Revolutionaries, June 1907–February 1917, New Haven 1990.

McMeekin, Sean: The Russian Origins of the First World War, Cambridge 2011.

McReynolds, Louise: Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Empire, Ithaca, London 2003.

McReynolds, Louise: The News under Russia's Old Regime. The Development of a Mass-Circulation Press, Princeton 1991.

McReynolds, Louise: The Prerevolutionary Russian Tourist. Commercialization in the Nineteenth Century, in: Anne Gorsuch; Diane Koenker (Hrsg.): Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism, Ithaca 2006, S. 17–42.

Meeks, Carroll L. V.: The Railroad Station. An Architectural History, New York 1975.

Mel'nik, L. G.: K voprosu o načale promyšlennogo perevorota v Rossii, Na materialach Ukrainy, in: Akademii nauk SSSR (Hrsg.): Problemy genezisa kapitalizma, Moskva 1979, S. 104–136.

Mel'nikova, V.; Plavinskaja, N.; Volkov, E.: Revoljucija 1905 goda v izobrazitel'nom iskusstve, Moskva 1975.

Mel'šijan, V. V.: Tul'skaja Oblast'. Ėkonomiko-geografičeskij očerk, Tula 1959.

Mel'šijan, V. V.: Tula. Ėkonomiko-geografičeskij očerk, Tula 1968.

Melancon, Michael: The Lena Goldfields Massacre and the Crisis of the Late Tsarist State, College Station 2006.

Mende, Wolfgang: Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur, Köln, Weimar, Wien 2009.

Metje, Iris: Harmonische Einheit und Spuren des Wandels. Industrielandschaft als fotografische Landschaft, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 49–56.

Metje, Iris; Schweizer, Stefan: Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie, in Fotogeschichte, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 3.

Miller, Daniel: Material Culture and Mass Consumption, Oxford, New York 1987.

Miroljubova, Galina A.; Petrova, Tat'jana A.: Das Goldene Zeitalter der Photographie. Die photographische Sammlung der Ermitage, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 100–121.

Mitchell, William J. T.: Bildtheorie, Frankfurt a. M. 2008.

Mitchell, William J. T.: Pictorial Turn. Eine Antwort, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 37–46.

Möbius, Thomas: Russische Sozialutopien von Peter I. bis Stalin. Historische Konstellationen und Bezüge, Münster 2015.

Mochnačeva, Marina P. (Hrsg.): Russkij illjustrirovannyj žurnal. 1703–1941, Moskva 2006.

Moon, David: Peasants and Agriculture, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 369–393.

Moon, David: The Environmental History of the Russian Steppes. Vasilii Dokuchaev and the Harvest Failure of 1891, in: Transactions of the Royal Historical Society, Jg. 15/2005, S. 149–174.

Moon, David: The Russian Peasantry, 1600–1930. The World the Peasants Made, London, New York 1999.

Motz, Sigrid-Jutta: Fabrikdarstellungen in der deutschen Malerei von 1800 bis 1850, Frankfurt a. M. 1980.

Mozochina, Natal'ja Aleksandrovna: Otkrytki Obščiny sv. Evgenii kak chudožestvennyj proekt masterov ob"edinenija „Mir iskusstva". Problemy istorii i chudožestvennoj praktiki, Moskva, Univ. Diss., 2009.

Muchin, Vladislav Vladimirovič: Istorija gornozavodskich chozjajstv Urala pervoj poloviny XIX veka. Učebnoe posobie po speckursu, Perm' 1978.

Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden, Konstanz 2003.

Müller, Susanne: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers, 1830–1945, Frankfurt a. M., New York 2012.

Müller, Winfried: Das historische Jubiläum. Geschichtlichkeit einer Zeitkonstruktion, in: ders. u. a. (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 1–75.

Mysliwietz-Fleiß, Daniela: Die Fabrik als touristische Attraktion. Entdeckung eines neuen Erlebnisraums im Übergang zur Moderne, Köln u. a. 2020.

Narskij, Igor: Fotografie und Erinnerung. Eine sowjetische Kindheit. Wissenschaft als „Roman", Köln, Weimar, Wien 2013.

Narskij, Igor' Vladimirovič: Očevidnaja istorija. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletija, Čeljabinsk 2008.

Neutatz, Dietmar: Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert, München 2013.

Neutatz, Dietmar; Nachtigall, Reinhard: Helden als Fokus der Selbstverständigung von Gemeinschaft, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 63/2015, Heft 4, S. 529–544.

Nikitin, Jurij Anatol'evič: Vystavočnaja Architektura Rossii XIX–načala XX. V., Sankt-Peterburg 2014.

Nikitin, Vladimir Anatol'evič: Rasskazy o fotografach i fotografijach, Leningrad 1991.

Nilsen, Micheline: Architecture in Nineteenth-Century Photographs. Essays on Reading a Collection, Farnham, Burlington 2011.

Noack, Christian: Building Tourism in One Country? The Sovietization of Vacationing, 1917–41, in: Eric G. E. Zuelow (Hrsg.): Touring Beyond the Nation. A Transnational Approach to European Tourism History, Farnham, Burlington 2011, S. 171–193.

Nolda, Sigrid: Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus, Frankfurt a. M. 1980.

Nolte, Paul: Öffentliche Geschichte. Die neue Nähe von Fachwissenschaft, Massenmedien und Publikum. Ursachen, Chancen und Grenzen, in: Michele Barricelli; Julia Hornig (Hrsg.): Aufklärung, Bildung, „Histotainment"? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute, Frankfurt a. M. 2008, S. 131–146.

Norkute, Ebba: Der Photograph und seine Majestät, das Theater. Die Photographische Sammlung des Museums für Theater und Musik, Leningrad, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 132–142.

Norris, Stephen M.: A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945, DeKalb 2006.

Nye, David E.: Image Worlds. Corporate Identities at General Electric, 1890–1930, Cambridge, London 1985.

o. A.: Art. „Vedute“, in: Wolf Stadler (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 12, Freiburg 1990, S. 107–111.

o. A.: Art. „Vedutenmalerei“, in: Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 570–571.

o. A.: Chefs-d'oeuvre du Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse, Tokyo 1978.

o. A.: Ėnciklopedija kul'turnoj žizni našej ėpochi, Sobranie N. S. Tagrin v fondach Gosudarstvennogo muzeja istorii Sankt-Peterburga, in: Mir ėkskursii, Jg.17/2012, Heft 1, S. 9–12.

o. A.: Fotogtafii na pamjat'. Fotografy Nevskogo prospekta 1850–1950, Sankt-Peterburg 2003.

o. A.: Komposition: in: Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 831–833.

Oexle, Otto Gerhard: „Wirklichkeit“ – „Krise der Wirklichkeit“ – „Neue Wirklichkeit“. Deutungsmuster und Paradigmenkämpfe in der deutschen Wissenschaft vor und nach 1933, in: Andrea von Hülsen-Esch; Bernhard Jussen; Frank Rexroth (Hrsg.); Otto Gerhard Oexle: Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung, historische Kulturwissenschaft, Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis, Göttingen 2011, S. 786–807.

Oexle, Otto Gerhard: Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne, in: Andrea von Hülsen-Esch; Bernhard Jussen; Frank Rexroth (Hrsg.); Otto Gerhard Oexle: Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung, historische Kulturwissenschaft, Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis, Göttingen 2011, S. 938–980.

Offord, Derek: Nation-Building and Nationalism in Karamzin's History of the Russian State, in: Journal of Modern Russian History and Historiography, Jg. 3/2010, Heft 1, S. 1–50.

Offord, Derek: Nineteenth-Century Russian Thought and Literature, in: Neil Cornwell (Hrsg.): The Routledge Companion to Russia Literature, London 2001, S. 123–135.

Offord, Derek: The People, in: William Leatherbarrow; ders. (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 241–262.

Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

Osterhammel, Jürgen: Die Wiederkehr des Raumes. Geopolitik, Geohistoire und historische Geographie, in: Neue Politische Literatur, Jg. 43/1998, Heft 3, S. 374–397.

Owen, Thomas C.: Capitalism and Politics in Russia. A Social History of the Moscow Merchants, 1855–1905, Cambridge u. a. 1981.

Owen, Thomas C.: Industrialization and Capitalism, in: Abbott Gleason (Hrsg.): A Companion to Russian History, Malden, Mass., Oxford 2009, S. 210–224.

Palmer, Scott W.: Dictatorship of the Air. Aviation Culture and the Fate of Modern Russia, Cambridge 2006.

Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.

Parr, Martin; Badger, Martin: The Photobook. A History. Bd. 1, London u. a. 2004.

Paul, Gerhard: Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute, Bonn 2011, S. 7–16.

Paul, Gerhard: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder, Bd. II. 1949 bis heute, Bonn 2008.

Paul, Gerhard: Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen 2016.

Paul, Gerhard: Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, URL: http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (zuletzt eingesehen am 31.03.2017).

Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: ders. (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7–36.

Pavlenko, Nikolaj I.: Historiographische Bemerkungen zur Genese des Kapitalismus in Rußland, in: Peter Hoffmann; Heinz Lemke (Hrsg.): Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland. Studien und Beiträge, Berlin 1973, S. 1–25.

Pelegro, Elvire: Die Stadtmaschine. Architektur und Industrie, in: Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 196–223.

Penot, A.: Les cités ouvrières de Mulhouse et du département du Haut-Rhin, Mulhouse, Paris 1867.

Pensold, Wolfgang: Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder, Wiesbaden 2015.

Philpott, William: Attrition. Fighting the First World War, London 2014.

Photographieren im Bergwerk um 1900. Bergwerksphotographie im Oberharz 1890–1910, Katalog zur Ausstellung Photographieren im Bergwerk um 1900 – Bergwerksphotographie im Oberharz 1890–1910 vom 6. November 1998 bis 7. April 1999, Clausthal-Zellerfeld 1998.

Piatti, Barbara: Ansichtskarten. Landschaft im Taschenformat, in: Susanne Bieri (Hrsg.): „Als regne es hier nie …“, Basel 2003, S. 19–57.

Pickhan, Getrud: „Lewithanisierende Rußlandsucher“. Isaak Levithan (1860–1900) und die zeitgenössische Rezeption seines Werks, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 591–616.

Pierrot, Nicolas: „À l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art …“. La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870–1914, in: o. A. (Hrsg.): Des Plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914, Paris 2001, S. 96–113.

Pierrot, Nicolas: Le silence des artistes? Thématique industrielle et diversification des supports (v. 1850–fin XIXe siècle), in: Denis Woronoff (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, le 28 et 29 juin 2001, Paris 2002, S. 10–20.

Pierrot, Nicolas: Les images de l'industrie en France. Peintures, dessins, estampes 1760–1870, Paris, Univ., Diss., 2010.

Pierrot, Nicolas: Peindre dans l'usine, 1760–1890, in: La revue, Histoire Science et Techniques, September 2002, No. 36, S. 4–15.

Pierson, Kurt: Borsig, ein Name geht um die Welt. Die Geschichte des Hauses Borsig und seiner Lokomotiven, Berlin 1973.

Pietrow-Ennker, Bianka: Unternehmer im Russischen Reich. Kulturelle Dimensionen sozialer Integration, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; dies. (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 407–428.

Piper, Ernst: Nacht über Europa. Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs, Berlin 2013.

Pipes, Richard: Die russische Revolution, Bd. 3. Rußland unter dem neuen Regime, Berlin 1993.

Plaggenborg, Stefan: Staatsfinanzen und Industrialisierung in Rußland 1881–1903. Die Bilanz der Steuerpolitik für Fiskus, Bevölkerung und Wirtschaft, Wiesbaden 1990.

Pogge von Strandmann, Hartmut: Krupp in der Politik, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 181–201.

Pohlmann, Ulrich: Industriebilder, in: ders.; Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 236–237.

Pohlmann, Ulrich: Naturwunder und Territorium. Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 31/2011, Heft 120, S. 5–20.

Pohlmann, Ulrich: Obelisken der Industrie – Poesie der Technik. Anmerkungen zur Industriefotografie im 19. Jahrhundert, in: ders.; Rudolf Scheutle (Hrsg.): IndustrieZeit. Fotografien 1845–2010, Tübingen 2011, S. 7–10.

Pohlmann, Ulrich; Scheutle, Rudolf: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): Industriezeit. Fotografien 1845–2010, Tübingen 2011, S. 6.

Poljanskij, F. Ja.: Pervonačal'noe nakoplenie kapitala v Rossii, Moskva 1958.

Popov, Anatolij Petrovič: Iz istorii rossijskoj fotografii, Moskva 2010.

Portal, Roger: Die russische Industrie am Vorabend der Bauernbefreiung, in: Dietrich Geyer (Hrsg.): Wirtschaft und Gesellschaft im vorrevolutionären Rußland, Köln 1975, S. 133–163.

Portal, Roger: L'Oural au XVIIIe siècle. Étude d'histoire économique et sociale, Paris 1950.

Portal, Roger: The Industrialization of Russia, in: H. Habakkuk, M. Postman (Hrsg.): The Cambridge Economic History of Europe, Bd. 6. The Industrial Revolutions and after: Incomes, Population and Technological Change, Cambridge 1965, S. 801–872.

Porter, Roy: The Cambridge Illustrated History of Medicine, Cambridge 2001.

Portinaro, Pier Paolo: Kulturpessimismus und die Grenzen der Entzauberung. Diagnosen zur Technik, Kultur und Politik nach der Jahrhundertwende, in: Rüdiger vom Bruch; Friedrich Wilhelm Graf; Gangolf Hübner (Hrsg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Wiesbaden, Stuttgart 1989, S. 175–196.

Portugali, Juval (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, London 1996.

Pretty, Dave: The Cotton Textile Industry in Russia and the Soviet Union, in: Lex Heerma van Voss; Els Hiemstra-Kuperus; Elise van Nederveen Meerkerk (Hrsg.): The Ashgate Companion to the History of the Textile Workers, 1650–2000, Surrey, Burlington 2010, S. 421–448.

Prost, Antoine: Workers, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 325–357.

Pugh, Francis: Industrial Image 1843 to 1918, in: Sue Davies; Caroline Collier (Hrsg.): Industrial Image. British Industrial Photography 1843 to 1986, London 1986, S. 8–23.

Raab, Nigel: Die Feuerwehr und der Fotograf. Zur Visualisierung von ‚Gesellschaft' im späten Zarenreich, in: Walter Sperling (Hrsg.): Jenseits der Zarenmacht. Dimensionen des Politischen im Russischen Reich 1800–1917, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 345–371.

Raab, Nigel: Visualising Civil Society. The Fireman and the Photographer in Late Imperial Russia, 1900–1914, in: History of Photography, Jg. 31/2007, Heft 2, S. 151–164.

Rabow-Edling, Susanna: Slavophile Thought and the Politics of Cultural Nationalism, Albany 2006.

Radzinsky, Edvard: Alexander II. The Last Great Tsar, New York 2005.

Raev, Ada: Die Portraitgalerie bedeutender Zeitgenossen von Pavel Tret'jakov als Spiegel des sich wandelnden Selbstverständnisses der russischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 60/2012, Heft 4, S. 561–589.

Rahner, Stefan: Glanzbilder. Die Ausstellung ‚Industrie und Fotografie', in: Lisa Kosok; ders. (Hrsg.): Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Hamburg 1999, S. 8–13.

Rammelmeyer, Alfred: Aufstand gegen den Westen. Zur Weltanschauung und Frömmigkeit F. M. Dostoevskijs, in: Reinhard Lauer (Hrsg.): Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte, Wiesbaden 2000, S. 95–105.

Randolph, John W.: The Singing Coachman or, the Road and Russia's Ethnographic Invention in Early Modern Times, in: Journal of Early Modern History, Jg. 11/2007, Heft 1–2, S. 33–62.

Raskov, Danila Evgen'evič: Rol' kupcev-staroobrjadcev v razvitii tekstil'noj promyšlennosti (po materialam Moskovskij gubernii), in: E. M. Juchimenko (Hrsg.): Staroobrjadčestvo v Rossii (XVII–XX vv.), Bd. 3, Moskva 2004, S. 434–467.

Raskov, Danila; Kufenko, Vadim: The Role of the Old Believers' Enterprises. Evidence from the Nineteenth Century Moscow Textile Industry, Stuttgart-Hohenheim 2014.

Rayfield, Donald, Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama, London 1999.

Reif, Heinz: „Wohlergehen der Arbeiter und häusliches Glück". Das Werksleben jenseits der Fabrik in der Fotografie bei Krupp, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 105–122.

Rejfman, P. S.: Cenzura v dorevoljucionnoj, sovetskoj i postsovetskoj Rossii, Tom 1, Cenzura v dorevoljucionnoj Rossii, Moskva 2015.

Rejfman, P. S.: Iz istorii russkoj, sovetskoj i postsovetskoj cenzury, URL: http://reifman.ru/russ-tsenzura/ (zuletzt eingesehen am 21.04.2017).

Renner, Andreas: Der Visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich und in der Sowjetunion, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 62/2014, Heft 3, S. 401–424.

Reynaerts, Jenny: Die Ästhetik der Polderlandschaft, in: dies. (Hrsg.): Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, München 2008, S. 39–67.

Riabov, Oleg V.: The Symbol of „Mother Russia" across the Epochs. From the First World War to the Civil War, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 73–97.

Riasanovsky, Nicholas V.: Russian Identities. A Historical Survey, Oxford 2005.

Riasanovsky, Nicholas V.: The Image of Peter the Great in Russian History and Thought, Oxford, New York 1985.

Riasanovsky, Nicolas V.: Nicholas I and Official Nationality in Russia. 1825–1855, Berkeley, Los Angeles, London 1959.

Ribalta, J.; Witschey, E. (Hrsg.): The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents, Madrid 2011.

Richards, Thomas: The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914, Stanford 1990.

Rielage, Dale: Russian Supply Efforts in America during the First World War, Jefferson 2002.

Robbins, Richard G.: Famine in Russia. 1891–1892. The Imperial Government Responds to a Crisis, New York 1975.

Rodtschenko, Aleksander: Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928), in: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 181–186.

Roeck, Bernd: Visual turn? Kulturgeschichte und Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 29/2003, Heft 2, S. 294–315.

Rogge, Henning: Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin-Wedding, Köln 1983.

Rogger, Hans: Russia in the Age of Modernisation and Revolution. 1881–1917, London, New York 1983.

Rolf, Malte: Das sowjetische Massenfest, Hamburg 2006.

Roosa, Ruth Amende: Russian Industrialists during World War I. The Interaction of Economics and Politics, in: Gregory Guroff; Fred Varstensen (Hrsg.): Entrepreneurship in Imperial Russia and the Soviet Union, Princeton 1983, S. 159–187.

Ropohl, Günter: Die Maschinenmetapher, in: Technikgeschichte, Jg. 58/1991, Heft 1, S. 3–14.

Rose, Gillian: Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials, London ^{3}2012.

Rosenblum, Naomi: Une histoire mondiale de la photographie, Paris 1992.

Rosenthal, Bernice Glatzer: New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism, University Park 2002.

Rostow, Walt Whitman: The World Economy. History and Prospect, London 1978.

Rouillé, André: Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire, in: Actes de la recherche en sciences sociales, Jg. 14/1984, Heft 54, S. 31–43.

Rowley, Alison: Open Letters. Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880–1922, Toronto u. a. 2013.

Rubin, James: Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to van Gogh, Berkeley, Los Angeles, London 2008.

Ruble, Blair: Second Metropolis. Pragmatic Pluralism in Gilded Age Chicago, Silver Age Moscow, and Meiji Osaka, Cambridge u. a. 2001.

Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion, München 2003.

Rudinger, Georg: Medienmacht und Massenwirkung. Von der fragmentierten Öffentlichkeit zur internationalen Kommunikationsgesellschaft, in: Ulrich Lappenküper; Joachim Scholtyseck; Christoph Studt (Hrsg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studie zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003, S. 127–144.

Rudolf Boch: Fabriken, in: Pim den Boer u. a. (Hrsg.): Europäische Erinnerungsorte, Bd. 2. Das Haus Europa, München 2012, S. 535–542.

Rudolph, Harriet: Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich, in: Mark Häberlein; Christof Jeggle (Hrsg.): Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Konstanz 2013, S. 79–102.

Rüthers, Monica: Moskau bauen von Lenin bis Chruščev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag, Wien, Köln, Weimar 2007.

Ruud, Charles: Fighting Words. Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906, London [2]2009.

Ryndzjunskij, Pavel G.: Einige Probleme der sozioökonomischen Entwicklung Rußlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Peter Hoffmann; Heinz Lemke (Hrsg.): Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland. Studien und Beiträge, Berlin 1973, S. 241–262.

Ryndzjunskij, Pavel Grigor'evič: Utverždenie kapitalizma v Rossii. 1850–1880 gg, Moskva 1978.

Sablinsky, Walter: The Road to Bloody Sunday. Father Gapon and the St. Petersburg Massacre of 1905, Princeton 1976.

Saburova, Tat'jana: Early Masters of Russian Photography, in: David Elliot (Hrsg.): Photography in Russia 1840–1940, London 1992, S. 31–40.

Saburova, Tat'jana: Russkoe fotografičeskoe obščestvo v Moskve. 1894–1930, Moskva 2013.

Sacharov, Anatolij M.: Die Entstehung des Historismus in der russischen Geschichtsschreibung des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Karl Otmar Freiherr von Aretin; Gerhard Ritter (Hrsg.): Historismus und moderne Geschichtswissenschaft. Europa zwischen Revolution und Restauration 1797–1815. Drittes deutsch-sowjetisches Historikertreffen in der Bundesrepublik Deutschland München, 13.–18. März 1978, Stuttgart 1987, S. 28–59.

Sachsse, Rolf: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der fotografischen Sammlung des Museums Folkwang, Berlin 1988.

Sachsse, Rolf: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

Salzmann, Siegfried: Einleitung, in: Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Hrsg.): Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart, Duisburg 1969, S. 9–11.

Samida, Stefanie: Public History als Historische Kulturwissenschaft: Ein Plädoyer, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 17.6.2014, URL: http://docupedia.de/zg/Public_History_als_Historische_Kulturwissenschaft?oldid=106186 (zuletzt eingesehen am 24.03.2016).

Samošin, Sergej Ivanovič: Putešestvie v staruju Kolomnu, Kolomna 2007.

Samuelson, Lennart: Tankograd. The Formation of a Soviet Company Town, Cheliabinsk, 1900s–1950s, Basingstoke 2011.

Sanborn, Joshua A.: Imperial Apocalypse. The Great War and the Destruction of the Russian Empire, Oxford 2014.

Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a. M. 2001.

Sartor, Wolfgang: Louis Dreyfus & Co. Problemaufriss eines internationalen Großunternehmens in der Öffentlichkeit Russlands, in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka

Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 245–262.

Sartorti, Rosalinde: Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925–1933, Berlin 1981.

Saunders, David: Russia in the Age of Reaction and Reform. 1801–1881, London 1992.

Schahadat, Schamma: Fotografiestreit und Formalismusvorwurf. Fotografie, Wirklichkeit und Evidenz in der sowjetischen Fotografie der 1920er/30er Jahre, in: Susanne Frank; dies. (Hrsg.): Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann, München 2012, S. 385–410.

Schamma Schahadat; Bernd Stiegler (Hrsg.): Alexander Rodtschenko. Schwarz und Weiß. Schriften zur Photographie, München 2011.

Schenk, Frithjof Benjamin: Bahnhöfe. Stadttore der Moderne, in: Markus Ackeret; ders.; Karl Schlögel (Hrsg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 141–157.

Schenk, Frithjof Benjamin: Das Paradigma des Raumes in der Osteuropäischen Geschichte, in: Zeitenblicke, Jg. 6/2007, Heft 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2007/2/schenk (zuletzt eingesehen am 02.01.2015).

Schenk, Frithjof Benjamin: Das Zarenreich als Transitraum zwischen Europa und Asien. Russische Visionen und westliche Perzeptionen um die Jahrhundertwende, in: Martin Aust (Hrsg.): Globalisierung imperial und sozialistisch. Russland und die Sowjetunion in der Globalgeschichte 1851–1991, Frankfurt a. M., New York 2013, S. 41–63.

Schenk, Frithjof Benjamin: Mental Maps: Die kognitive Kartierung des Kontinents als Forschungsgegenstand der europäischen Geschichte, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hrsg.): Europäische Geschichte Online, Mainz 05.06.2013, URL: http://www.ieg-ego.eu/schenkf-2013-de URN: urn:nbn:de:0159-2013052237 (zuletzt eingesehen am 26.09.2016).

Schenk, Frithjof Benjamin: Russlands Aufbruch in die Moderne? Konzeptionelle Überlegungen zur Beschreibung historischen Wandels im Zarenreich im 19. Jahrhundert, in: Martin Lengwiler; Christof Dejung (Hrsg.): Ränder der Moderne. Neue Perspektiven auf die Europäische Geschichte (1800–1930), Köln, Weimar, Wien 2016, S. 183–203.

Schenk, Frithjof Benjamin: Russlands Fahrt in die Moderne. Mobilität und sozialer Raum im Eisenbahnzeitalter, Stuttgart 2014.

Schierle, Ingrid: Semantiken des Politischen im Russland des 18. Jahrhunderts, in: Wilibald Steinmetz (Hrsg.): Politik. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 226–247.

Schikorsky, Isa: Herzl. Euer Oscar. Ansichtskarten als Kommunikationsmedium, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten

auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 46–51.

Schlögel, Karl: Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt, München 2017.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003.

Schlögel, Karl: Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne, Petersburg 1909–1921, Berlin 1988.

Schlögel, Karl: Petersburg. Das Laboratorium der Moderne, 1909–1921, München, Wien 2002.

Schmidt, Christoph: Vom Messias zum Prolet. Arbeiter in der Kunst, Stuttgart 2010.

Schneider, Kurt: 100 Jahre nach Napoleon. Rußlands gefeierte Kriegserfahrung, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 49/2001, Heft 1, S. 45–66.

Schor, Naomi: Cartes Postales. Representing Paris 1900, in: David Prochaska; Jordana Mendelson (Hrsg.): Postcards. Ephemeral Histories of Modernity, Pennsylvania 2010, S. 1–23.

Schotten, Christoph; Steyer, Bernd (Hrsg.): Fabrik und Ornament. Briefköpfe aus 5 Jahrzehnten. Katalog zur Ausstellung 14. November 1993–16. Januar 1994, Schloß Hardenberg, Velbert, Velbert 1993.

Schrad, Mark Lawrence: Vodka Politics. Alcohol, Autocracy, and the Secret History of the Russian State, Oxford 2014.

Schramm, Gottfried: Von Puschkin bis Gorki. Dichterische Wahrnehmungen einer Gesellschaft im Wandel, Freiburg i. Br. 2008.

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt a. M. 2006.

Schulz, Bernhard: Die Dynamik des Auges. Rodčenko als Fotograf und Zeitschriftengestalter, in: Osteuropa, Jg. 65/2015, Heft 11–12, S. 141–153.

Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München ^{2}2009.

Schulze-Wessel, Martin: Die Konstruktion des Neuen Menschen in der sozialistischen Revolution – Wissenschaft vom Neuen Menschen im revolutionären Russland, in: Wilhelm Vossenkuhl (Hrsg.): Ecce Homo! Menschenbild – Menschenbilder, Stuttgart 2009, S. 66–86.

Schumanowa, Irina: Mstislaw Dobuschinski, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 348.

Schwartz, Matthias: Das Ende von Petersburg. Utopie und Apokalypse in der russischen Literatur des Fin de Siècle, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jg. 63/2015, Heft 11, S. 982–1000.

Schwarzenbach, Alexis: Royal Photographs. Emotions for the People, in: Contemporary European History, Jg.13/2004, Heft 3, S. 255–280.

Segall, Marshall H.; Campbell, Donald T.; Herskovit, Melville J.: The Influence of Culture on Visual Perception, Indianapolis 1966.

Segelken, Barbara: Der panoramatische Blick. Industriestandorte in der Rundumsicht 1840–2002, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 348.

Segelken, Barbara: Energie, Kraft, Geschwindigkeit. Technik und Avantgarde 1910–1925, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 266.

Sekula, Allan: Reading an Archive. Photography between Labour and Capital, in: Jessica Evans; Stuart Hall (Hrsg.): Visual Culture. The Reader, London ²2001, S. 181–192.

Semenov, Aleksandr Nikolaevič (Hrsg.): Volžskij Al'bom Dmitrieva, Tver' 2008.

Shelston, Dorothy and Alan: The Industrial City, 1820–1870, Basingstoke 1990.

Sholl, M. Jeanne: From Visual Information to Cognitive Maps, in: Juval Portugali (Hrsg.): The Construction of Cognitive Maps, Dorbrecht u. a. 1996, S. 157–186.

Siegelbaum, Lewis H.: The Politics of Industrial Mobilization in Russia, 1914–17, London, Basingstoke 1983.

Šipova, Tat'jana Nikolaevna: „Der Zukunft zu Erinnerung", Das Archiv der Literatur, Moskau, in: Nikolaj Nikolaevič Rachmanov (Hrsg.): Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin 1989, S. 146–160.

Šipova, Tat'jana Nikolaevna: Fotografy Moskvy – na pamjat' buduščemu, 1839–1930. Al'bom-spravočnik, Moskva 2001.

Šipova, Tat'jana Nikolaevna: Fotografy Moskvy, 1839–1930. Biografičeskij slovar'-spravočnik, Moskva 2006.

Šipova, Tat'jana Nikolaevna: Moskovskie fotografy 1839–1930. Istorijam sokovskoj fotografii, Moskva 2012.

Šleev, V. V.: Revoljucija 1905–1907 godov i izobrazitel'noe iskusstvo. Serija al'bomov pod naučnoj redakciej, Bd. 1, Moskva 1977.

Šleev, V. V.: Revoljucija 1905–1907 godov i izobrazitel'noe iskusstvo. Serija al'bomov pod naučnoj redakciej, Bd. 2, Moskva 1977.

Sontag, Susan: In Platos Höhle (1977), in: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 277–301.

Späth, Manfred: Wasserleitung und Kanalisation in Grossstädten. Ein Beispiel der Organisation technischen Wandels im vorrevolutionären Russland, in: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 25, Berlin 1978, S. 342–360.

Speich, Daniel: Wissenschaftlicher Blick und touristischer Blick. Zur Geschichte der „Aussicht“ im 19. Jahrhundert, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Jg. 6/1999, Heft 3, S. 83–99.

Sperling, Walter (Hrsg.): Jenseits der Zarenmacht. Dimensionen des Politischen im Russischen Reich 1800–1917, Frankfurt a. M., New York 2008.

Sperling, Walter: Der Aufbruch der Provinz. Die Eisenbahn und die Neuordnung der Räume im Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2011.

Sperling, Walter: Der Eisenbahnbau und die „Entdeckung“ der russischen Provinz (1850–1920), in: Jörg Baberowski; David Feest; Christoph Gumb (Hrsg.): Imperiale Herrschaft in der Provinz. Repräsentation politischer Macht im späten Zarenreich, Frankfurt a. M., New York 2008, S. 196–222.

Stamper, John: Aerial Views and Panoramas. Photographing the Nineteenth-Century Universal Expositions, in: Micheline Nilsen (Hrsg.): Nineteenth-Century Photographs and Architecture. Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World, Farnham 2013, S. 93–103.

Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991.

Starl, Timm: Kritik der Fotografie, Marburg 2012.

Starl, Timm; Tropper, Eva: Identifizieren und Datieren von illustrierten Postkarten, Wien 2014.

Starl, Timm; Tropper, Eva: Zeigen, Grüssen, Senden. Editorial, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 3–4.

Stebbing, Peter: Industrial Image 1918 to 1986, in: Sue Davies; Caroline Collier (Hrsg.): Industrial Image. British Industrial Photography 1843 to 1986, London 1986, S. 36–55.

Steinberg, Mark: Moral Communities. The Culture of Class Relations in the Russian Printing Industry, 1867–1907, Berkeley 1992.

Steinberg, Mark: Petersburg. Fin de Siècle, New Haven, London 2011.

Steinberg, Mark: Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910–1925, Ithaca, London 2002.

Steinberg, Mark: Workers in Suits. Performing the Self, in: Valerie A. Kivelson; Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 128–132.

Stekl, Hannes: Öffentliche Gedenktage und Jubiläen in Zentraleuropa im 19. und 20. Jahrhundert, in: Winfried Müller (Hrsg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster u. a. 2004, S. 177–193.

Stepanskij, A. D.: Pervye istoričeskie obščestva v Rossii, in: Voprosy istorii, 1973, Heft 12, S. 204–208.

Stevenson, David: 1914–1918. The History of the First World War, London ^{2}2012.

Stieber, Nancy: Postcards and the Invention of Old Amsterdam Around 1900, in: David Prochaska; Jordana Mendelson (Hrsg.): Postcards. Ephemeral Histories of Modernity, Pennsylvania 2010, S. 24–41.

Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001.

Štiglic, Margarita: Promyšlennaja architektura Peterburga v sfere „industrial'noj archeologii", Sankt-Peterburg 2003.

Štiglic, Margarita: Promyšlennaja architektura Peterburga, Sankt-Peterburg 1995.

Stigneev, Valerij Timofeevič: Vek fotografii, 1894–1994, Bd. 1. Očerki istorii otečestvennoj fotografii, Moskva 2007.

Stites, Richard: Days and Nights in Wartime Russia. Cultural Life, 1914–1917, in: Aviel Roshwald; ders. (Hrsg.): European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918, Cambridge 1999, S. 8–31.

Stites, Richard: Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution, New York u. a. 1989.

Stockdale, Melissa: „My Death for the Motherland Is Happiness". Women, Patriotism, and Soldiering in Russias's Great War, 1914–1917, in: The American Historical Review, Jg. 109/2004, Heft 1, S. 78–116.

Stockdale, Melissa: Mobilizing the Nation. Patriotic Culture in Russia's Great War and Revolution, 1914–20, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 2. Political Culture, Identities, Mentalities, and Memory, Bloomington 2014, S. 3–26.

Stoff, Laurie: They Fought for the Motherland. Russia's Women Soldiers in World War I and the Revolution, Lawrence 2006.

Stolarski, Christopher: Another Way of Telling the News. The Rise of Photojournalism in Russia, 1900–1914, in: Kritika, Jg. 12/2011, Heft 3, S. 561–590.

Stolarski, Christopher: Press Photography in Russia's Great War and Revolution, in: Murray Frame u. a. (Hrsg.): Russian Culture in War and Revolution, 1914–22. Book 1. Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington 2014, S. 139–163.

Stolarski, Christopher: The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900–1931, Baltimore, Univ., Diss., 2013.

Stremmel, Ralf: Gruppenbilder. Die Krupps und ihre Netzwerke, in: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten, Berlin, München 2011, S. 171–172.

Strobel, Angelika: Die Gesundung Russlands. Hygienepropaganda in der Provinz um 1910, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 61/2013, Heft 4, S. 531–551.

Sturm, Hermann: Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte & Gegenwart eines Mythos, Essen 2007.

Supple, Barry: War Economies, in: Jay Winter; Charles Stille (Hrsg.): The Cambridge History of the First World War, Bd. 2. The State, Cambridge 2014, S. 295–324.

Surh, Gerald D.: 1905 in St. Petersburg. Labor, Society, and Revolution, Stanford 1989.

Švecova, L. K.: Massovye eženedel'niki dlja pestrago čitatelja, in: B. A. Bjalik (Hrsg.): Literaturnyj process i russkaja žurnalistika konca XIX–načala XX veka, 1890–1904, Moskva 1982, S. 275–297.

Tagrin, Nikolaj Spiridonovič: Mir v otkrytke, Moskva 1978.

Taylor, Joshua: Learning to Look. A Handbook for the Visual Arts, Chicago, London [2]1981.

Tchmyreva, Irina: The History of Russian Photography, in: Václav Macek (Hrsg.): The History of European Photography, Bd. 1. 1900–1938, Bratislava 2010, S. 509–553.

Teffy (Nadeshda Lochwizkaja): Champagner aus Teetassen. Meine letzten Tage in Russland, Berlin 2014

Tenfelde, Klaus (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994.

Tenfelde, Klaus: „Krupp bleibt doch Krupp". Ein Jahrhundertfest: das Jubiläum der Firma Fried. Krupp AG in Essen 1912, Essen 2005.

Tenfelde, Klaus: Im Zenit industriepolitischer Macht. Die Jahrhundertfeier der Fried. Krupp AG 1912, in: Paul Münch (Hrsg.): Jubiläum, Jubiläum … Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005, S. 109–143.

Terëchin, Sergej: Industriearchitektur an der Wolga von der Mitte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Dittmar Dahlmann; Carmen Scheide (Hrsg.): „… das einzige Land in Europa, das eine große Zukunft vor sich hat." Deutsche Unternehmen und Unternehmer im Russischen Reich im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Göttingen 1998, S. 487–498.

Teufel, Richard: Dreieck, in: Ernst Gall; L. H. Heydenreich (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1958, S. 403–414.

Thaden, Edward: The Rise of Historicism in Russia, New York 1999.

Thom, Deborah: Nice Girls and Rude Girls. Women Workers in World War I, London, New York 2000.

Timofeev, P.: What the Factory Worker Lives by, in: Victoria Bonnell (Hrsg.): The Russian Worker. Life and Labor under the Tsarist Regime, Berkeley u. a. 1983, S. 72–112.

Tolf, Robert: The Russian Rockefellers. The Saga of the Nobel Family and the Russian Oil Industry, Stanford 1976.

Tolman, Edward C.: Cognitive Maps in Rats and Men, in: The Psychological Review, Jg. 55/1948, Heft 4, S. 189–208.

Toltz, Vera: The West, in: William Leatherbarrow, Derek Offord (Hrsg.): A History of Russian Thought, Cambridge u. a. 2010, S. 197–216.

Tortella, Gabriel: The Development of Modern Spain. An Economic History of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Cambridge, Mass. u. a. 2000.

Tropper, Eva: Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 5–16.

Tropper, Eva: Illustrierte Postkarten, ein Format entsteht und verändert sich, in: dies.; Timm Starl (Hrsg.): Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936, Wien 2014, S. 10–41.

Tropper, Eva: Kontakte und Transfers. Der Ort der Gedruckten Fotografie in einer Geschichte der Postkarte, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 216–234.

Trotzki, Leo: Literatur und Revolution, Essen 1994.

Tschurak, Galina: Auf der Suche nach Russland. Die Wanderer und ihre Themen, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der staatlichen Tretjakow-Galerie, Moskau, Bonn 2006, S. 140–171.

Tsimbaev, Konstantin Nikolaevich: Jubilee Mania in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Russian Society, in: Russian Studies in History, Jg. 47/2008, Heft 2, S. 14–30.

Tsimbaev, Konstantin Nikolaevich: Pravoslavnaja cerkov' i gosudarstvennye jubilei imperatorskoj Rossii, in: Otečestvennaja Istorija, Jg. 14/2005, Heft 6, S. 42–51.

Tupitsyn, Margarita: The Soviet Photograph 1912–1937, Yale 1996.

Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000.

Türk, Klaus: Vorbemerkungen des Herausgebers, in: ders. (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 7–12.

Turton, Glyn: Turgenev and the Context of English Literature 1850–1900, London 1992.

Uhlig, Matthias: Manual der Filmkameratechnik, Waschow 2007.

Ul'jancevym, P. S.: Vo vremja feodal'nye, in: Istorija Tul'skogo Oružejnogo Zavoda, 1712–1972. Pod gnetom ėkspluatacii. Rabočij klass u vlasti, Moskva 1973, S. 10–70.

Ul'janova, Galina: Unternehmer und Öffentlichkeit im Wolgaraum. Wohltätigkeit in Nižnij Novgorod und Saratov (1870–1914), in: Jörg Gebhard; Rainer Lindner; Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.): Unternehmer im Russischen Reich. Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Osnabrück 2006, S. 109–139.

Ulianova, Galina: Charitable Activities of Moscow Banks, in: William Craft Brumfield; Boris V. Anan'ich; Yuri A. Petrov (Hrsg.): Commerce in Russian Urban Culture, 1861–1914, Washington, D. C., Baltimore, London 2001, S. 59–78.

Ullrich, Ferdinand: Zur Darstellung industrieller Wirklichkeit in der Malerei, in: Industriebilder aus Westfalen. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik 1800–1960. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 7.9. bis 21.10.1979, Münster 1979, S. 19–33.

van der Herten, Bart; Oris, Michel; Roegiers, Jan (Hrsg.): La Belgique industrielle en 1850. Deux cents images d'un monde nouveau, Bruxelles 1995.

van der Pot, Johan: Die Bewertung des technischen Fortschritts. Eine systematische Übersicht der Theorien, Bd. 1, Assen 1985.

van Os, Henk: Russian Landscapes. A Première, in: David Jackson; Patty Wageman (Hrsg.): Russian Landscape, Schoten 2003, S. 13–42.

van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie, Berlin ³2004.

Veniamin, Alekseev Vasilevič u. a.: Industrial Heritage on the Ural in Photographs, Ekaterinburg 1993.

Verhoeven, Claudia: The odd Man Karakozov. Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism, Ithaca 2009.

Vešapuri, V. Z.: Na rubeže dvuch vekov. Nižegorodskoe povolž'e i volga na fotografijach M. P. Dmitrieva, Gor'kij 1988.

Vjatkin, Michail Porfir'evič: Gornozavodskij Ural v 1900–1917 gg., Moskva, Leningrad 1965.

Vogel, Jakob: Mythos Moderne. Die Technik in der nationalen Selbstdarstellung in Europa, in: Detlef Altenburg; Lothar Ehrlich; Jürgen John (Hrsg.): Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen, Köln 2008, S. 105–120.

Vol'dman, L. Ju.; Nikitin, Ju. A.: Vystavočnaja Moskva. Exhibition of Moscow, Moskva 2006.

Vološinova, L. F.; Derkač, A. P.: Rostov-na-Donu. Portret goroda na rubeže XIX–XX vekov, Rostov

Vonde, Detlev: Revier der großen Dörfer. Industrialisierung und Stadtentwicklung im Ruhrgebiet, Hagen 1989.

Voss, Hermann: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 47, Leipzig 1926, S. 1–45.

Vrome, Suzanne: The Ambiguity of Nostalgia, in: Yivo Annual, Jg. 21/1993, S. 69–86.

Wachtel, Andrew Baruch; Vinitsky, Ilya: Russian Literature, Cambridge 2009.

Wachtel, Andrew: The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth, Stanford 1990.

Walicki, Andrzej: A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism, Stanford 1979.

Walicki, Andrzej: The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought, Oxford 1975.

Walkin, Jacob: Government Controls Over the Press in Russia, 1905–1914, in: Russian Review, Jg. 13/1954, Heft 3, S. 203–209.

Walter, Karin: Die Ansichtskarte als visuelles Medium, in: Kaspar Maase; Wolfgang Kaschuba (Hrsg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 46–61.

Walter, Karin: Eine Kamelherde geht auf Reisen. Weltpostverein und Postverbindungen, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten, Zürich 2001, S. 40–43.

Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion, Würzburg 1995.

Waschik, Klaus; Baburina, Nina (Hrsg.): Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts, Bietigheim-Bissingen 2003.

Wcislo, Francis: Tales of Imperial Russia. The Life and Times of Sergej Witte, 1849–1915, Oxford 2011.

Weber, Eugen: France. Fin de siècle, Cambridge, Mass. 1986.

Weigand, Wilfried (Hrsg.): Frühzeit der Photographie. 1826–1890, Frankfurt a. M. 1980. 2007.

Weiher, Sigfrid von: Werner von Siemens. Ein Leben für Wissenschaft, Technik und Wirtschaft, Göttingen u. a. 1970.

Weise, Bernd: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 13–30.

Weise, Bernd: Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland. Ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: Fotogeschichte, Jg. 31/1989, Heft 9, S. 15–40.

Wengenroth, Ulrich: Die Fotografie als Quelle der Arbeits- und Technikgeschichte, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, S. 88–104.

Werdt, Christophe von: Kommunikation (oder Einleitung), in: Nada Boškovska u. a. (Hrsg.): Wege der Kommunikation in der Geschichte Osteuropas, Köln, Weimar, Wien 2002, S. IX–XX.

Wescher, Herta: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968.

West, James; Petrov, Iurii: Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie, Princeton 1998.

West, Sally: I Shop in Moscow. Advertising and the Creation of Consumer Culture in late Tsarist Russia, DeKalb 2011.

Willoughby, Martin: Die Geschichte der Postkarte. Ein illustrierter Bericht von der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart, Erlangen 1993.

Winckler, Konrad: Unternehmer in den politischen Theorien der Bürgerschaft. Rechte- und Pflichtenorganisation der Wirtschaft in Region, Nation und Europa, Berlin 2016.

Winks, Robin; Neuberger, Joan: Europe and the Making of Modernity, 1815–1914, New York, Oxford 2005.

Wirtschafter, Elise Kimerling: Social Identity in Imperial Russia, DeKalb 1997.

Wirz, Albert: Landkarten und Traumbilder der Moderne. Zu Carl Täubners Bildern aus Südamerika, in: Beatrice Kümin; Susanne Kumschick (Hrsg.): Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten aus der Sammlung des Völkerkundemuseums, Zürich 2001, S. 90–97.

Witte, Georg: Archaische Zukunftswesen. Andrej Platonovs Werkzeugmenschen, in: Osteuropa, Jg. 66/2016, Heft 8–10, S. 217–233.

Witte, Georg: Das Geschenk als Ding, das Ding als Geschenk. Daniil Charms' Überholung des Funktionalen Gegenstands, in: Rainer Grübel; Gun-Britt Kohler (Hrsg.): Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne, Oldenburg 2006, S. 283–303.

Wittschewsky, Valentin: Russlands Handels-, Zoll- und Industriepolitik von Peter dem Grossen bis auf die Gegenwart, Berlin 1905.

Witzgall, Susanne: Die unsichtbare Industrie. Tiroler Unternehmen in zeitgenössischer Fotografie, in: Günther Moschig; Gabriele Rath; dies. (Hrsg.): Industrielle Bildwelten. Tiroler Industrie in zeitgenössischer Fotografie, Innsbruck 2007, S. 9–21.

Wolf, Erika: The Soviet Union. From Worker to Proletarian Photography, in: Jorge Ribalta (Hrsg.): The Worker Photography Movement [1926–1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 32–46.

Wolf, Erika: When Photographs Speak, to Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na Stroike (USSR in Construction), in: Left History, Jg. 6/2000, Heft 2, S. 53–82.

Woollacott, Angela: On Her Their Lives Depend. Munitions Workers in the Great War, Berkeley 1994.

Worobec, Christine D.: Peasant Russia. Family and Community in the Post-Emancipation Period, Princeton 1991.

Woronoff, Denis, (Hrsg.): Les images de l'industrie de 1850 à nos jours. Actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001, Paris 2002.

Wortman, Richard: „Invisible Threads". The Historical Imagery of the Romanov Tercentenary, in: Russian History, Jg. 16/1989, Heft 2–4, S. 389–408.

Wortman, Richard: Lubki of Emancipation, in: Valerie A. Kivelson; Joan Neuberger (Hrsg.): Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven, London 2008, S. 90–95.

Wortman, Richard: Moscow and Petersburg. The Problem of Political Center in Tsarist Russia, 1881–1914, in: Sean Wilentz (Hrsg.): Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages, Philadelphia 1985, S. 244–271.

Wortman, Richard: Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, Bd. 1. From Peter the Great to the Death of Nicolas I., Princeton 1995.

Wortman, Richard: Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, Bd. 2. From Alexander II to the Abdication of Nicolas II, Princeton 2000.

Wynn, Charters: Workers, Strikes, and Pogroms. The Donbass-Dnepr Bend in Late Imperial Russia, 1870–1905, Princeton 1992.

Zanozina, V. N.; Adamenko, E. A.: Blagotvoritel'nost' i miloserdie. Rubeže XIX–XX vekov, Sankt-Peterburg 2010.

Žarkova, Karina; Korejčenka, Ėl'vira; Berenda, Aleksandr: Kirovskij zavod. 210 let na blago Rossii, Sankt-Peterburg 2011.

Zaugg, Roberto: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung. Zur visuellen Konstruktion der Kapverden auf kolonialen Postkarten, in: Fotogeschichte, Jg. 30/2010, Heft 118, S. 17–28.

Zdenek, Michael David: The White Plague in the Red Capital. The Control of Tuberculosis in Russia 1900–1941, Chicago, Univ., Diss., 2007.

Zeising, Andreas: Dramatik und Distanz. Positionen der Industriefotografie im 20. Jahrhundert, in: Sabine Beneke; Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Wolfratshausen 2002, S. 114–119.

Zelnik, Reginald E.: Law and Disorder on the Narva River. The Kreenholm Strike of 1872, Berkeley 1995.

Zelnik, Reginald E.: Russian Workers and Revolution, in: Dominic Lieven (Hrsg.): The Cambridge History of Russia, Bd. 2. Imperial Russia, 1689–1917, Cambridge 2006, S. 617–636.

Zelnik, Reginald E.: The Peasant and the Factory, in: Wayne S. Vucinich (Hrsg.): The Peasant in Nineteenth-Century Russia, Stanford 1968, S. 158–190.

Ziel, Wulfhild: Der russische Volksbilderbogen in Bild und Text. Ein kultur- und kunsthistorisches Intermedium, Frankfurt a. M. 1996.

Zimina, V. G. u. a.: Istorija gosudarstvennoj ordena Lenina biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina za 100 let. 1862–1962, Moskva 1962.

Zimmermann, Clemens: Die Zeit der Metropolen, Urbanisierung und Großstadtentwicklung, Frankfurt a. M. 1996.

Zimmermann, Clemens: Zur Definition der Industriefotografie. Von der Hochindustrialisierung bis zu den dreißiger Jahren, in: Hans-Walter Herrmann; Rauner Hudermann; Eva Keller (Hrsg.): Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich, Saarbrücken 2004, S. 375–389.

Zirin, Mary: Meeting the Challenge. Russian Women Reporters and the Balkan Crises, in: Barbara Norton, Jehanne Gheith (Hg.): An Improper Profession. Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia, Durham, London 2001, S. 140–166.

Žirkov, G. V.: Istorija cenzury v Rossii XIX–XX vv., Moskva 2001.

Zündorf, Irmgard: Public History und Angewandte Geschichte – Konkurrenten oder Komplizen?, in: Jacqueline Nießer; Juliane Tomann (Hrsg.): Angewandte Geschichte. Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit, Paderborn u. a. 2014, S. 63–76.

Zündorf, Irmgard: Zeitgeschichte und Public History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 06.09.2016, URL: http://docupedia.de/zg/Zuendorf_public_history_v2_de_2016 (zuletzt eingesehen am 14.01.2017).

Personenregister